This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

N
79
.G73
Exchange Fr. Univ. of Basel
4-17-05
A 447620

Subjekt und Objekt

des ästhetischen Aktes.

Eine psychologische Untersuchung.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde eingereicht der hohen philosophischen Fakultät der Universität Basel

von **Ernst Gradmann**
aus Konstanz.

Basel
Friedrich Reinhardt, Universitäts-Buchdruckerei
1904.

N
79
.G73

Subjekt und Objekt

des ästhetischen Aktes.

Eine psychologische Untersuchung.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde eingereicht der hohen philosophischen Fakultät der Universität Basel

von **Ernst Gradmann**
aus Konstanz.

Basel
Friedrich Reinhardt, Universitäts-Buchdruckerei
1904.

N
79
.G73

Inhaltsübersicht.

Seite

A. Das rezeptive Subjekt und die Objektswelt:

I. Form und Inhalt 1
II. Subjekt und Objekt 8
III. Das ästhetische Ich 14
IV. Das materielle Objekt 23

B. Das produktive Subjekt und die Objektswelt:

I. Das freie Kunstwerk 31
II. Das gebundene Kunstwerk und der Zeitstil . . 46

142452

Das rezeptive Subjekt und die Objektswelt.

I. Form und Inhalt.

Der pſychologiſch fundamentalſte Gegenſatz iſt der von Subjekt und Objekt. Daſein iſt pſychologiſch immer Objekt eines Bewußtſeins, ein vorgefundenes Paſſives, abhängig von einem vorfindenden Aktiven. Jeder Organismus iſt gleichſam Spitze des Daſeins, ein Weltmittelpunktliches, Selbſtſchöpferiſches; Daſein aber iſt hier Wirklichkeit und nichts als ſie, nämlich das im Organismus pſychiſch Wirkſam-gewordene. Alles Pſychiſche iſt wirklich, alles Wirkliche pſychiſch.

Zeitläufe haben ihre „Wirklichkeit" je nach Art des in den Organismen zur Wirkung gelangten „übergreifenden" Pſychiſchen. Letzteres ſtellt ſich als das in einer Gruppe von Individuen jeweils vorherrſchende Verhältnis von Subjekt und Objekt dar, d. h. ganz allgemein als das Verhältnis von Weltbild und Selbſtbewußtſein in dieſer Gruppe.

Auch in der Wiſſenſchaft, die ja nur einen Teil des „Brillenglaſes" einer Zeit verkörpert, gibt es ſolche

herrschende, d. h. übergreifende psychische Ströme. Am Ausgang des neunzehnten, des „Jahrhunderts der Naturwissenschaft", steht einer übermächtigen Objektsverehrung, die in der Welt des „Draußen" d. h. des Sichtbaren, Hörbaren, Tast-, Schmeck- und Riechbaren fußt, immerhin ein ausgeprägter Gefühls- und Ichkultus gegenüber. Auf dem Gebiet der Aesthetik zeigen sich diese beiden Gegenströmungen als Formalismus und Gehaltsästhetik. Der Formalist legt das Schwergewicht auf die Wahrnehmungs- und Vorstellungsseite des psychischen Seins und damit auf das mannigfaltige, differenzierte Ob-jekt, das Gegen-über, dessen „Eigenschaften" er untersucht und zur Lehre „vom Schönen" ausgestaltet; der Gehaltsästhetik ist anderseits die subjektive Zuständlichkeit und somit die Gefühlswelt wichtig, das „Objekt" aber kommt nur als Mittel zu ihrer Förderung in Betracht. Von Wichtigkeit zum Verständnis der Einseitigkeit beider Richtungen ist ein möglichst klares psychologisches Unterscheiden der Ich-Zustände, der Gefühle, des uns „ewig-Nahen" von den Empfindungen, die das „fremde" Nicht-Ich der Wahrnehmungen und Vorstellungen konstituieren.

Ist es doch bezeichnend, daß aus der Schule Herbarts, der aus der Vorstellung, dem Objektsetzenden, das Seelenleben ableitete, der extreme Formalist der neueren Aesthetik, Zimmermann, hervorging. Dieser Aesthetiker machte die Frage Form-Inhalt erst recht eigentlich aktuell, indem er einen dieser beiden Begriffe einseitig in den Vordergrund drängte. Die psychologische Tatsache, daß alles, was sich einseitig aus der Gesamtmasse des Psychischen

hebt, beſonders „wirkſam“ wird und zugleich ſeine eigenen Gegentendenzen erweckt, wurde hier, auf die pſychiſche Geſamtheit der äſthetiſchen Wiſſenſchaft bezogen, ſo recht offenbar, denn die Betonung des Aeußerlichen bei Zimmermann ließ die Ueberzeugung von der Wichtigkeit des Innerlichen in andern äſthetiſchen Forſchern erſt intenſiv zur Ausbildung gelangen.

Für Zimmermann iſt derjenige Teil des pſychiſchen Lebens, welcher auf ein Differenziertes, ſich dem ſubjektiven Gefühl, d. h. der Lebenseinheit gegen-über Feſtigendes hindrängt, das allein Wichtige. So erklärt ſich, daß er einſeitig die formalen Verhältniſſe am äſthetiſchen Objekt betont, d. h. Dasjenige, was ſich pſychologiſch als „Zuſammen“ der „Vor-ſtellungen“ in der auffaſſenden Pſyche darſtellt, den damit verbundenen ſubjektiven Gefühlszuſtand aber als gleichgültig bezeichnet; denn es laſſe ſich niemals vorausſagen, „welche vagen Gefühle mit einem beſtimmten Vorſtellungsinhalt verknüpft ſein werden“ [1]). Immerhin wird zugegeben, daß es Gefühle des Wohlgefallens ſeien, die ſich „nun einmal an jene Vielheit einzelner, nicht aufeinander zurückführbarer Verhältniſſe“ knüpfen ſollen. Da auf ſolche Weiſe die ſubjektive Seite des Seelenlebens verarmt, indem ſie lediglich als Luſt- und Unluſtgefühl gefaßt wird, mußte ſich das äſthetiſche Verhalten notwendig als raffinierter Sinnesgenuß erweiſen.

Der Gegner Lotze hat dies erkannt und betont, daß jene Verhältniſſe, eben weil ſie nichts fürs per-

[1]) Robert Zimmermann, Aeſthetik als Formwiſſenſchaft 1865, § 39.

zipierende Subjekte „bedeuten", nur noch als „Mittel" in Betracht kämen, demſelben „auf irgend eine Weiſe" jenes Wohlgefallen zu verſchaffen [1]). Die Gefühlswelt iſt für Lotze unendlich viel mehr als bloße Reaktion auf ein Aeußeres, Empfundenes, denn er weiſt mit Nachdruck auf das „wunderbare Intereſſe der fühlenden Seele am Inhalt des Empfundenen" hin. Hiemit drängt er wohl aufs Innerliche, Seeliſche, Eigene, Unbegreifliche, aber gleichzeitig bricht er die Brücken zum Begreiflichen, nunmehr notwendigerweiſe an-ſich gefühllos gewordenen Objekt, hinter ſich ab; die in ſich hineinlebende, reiche, abgeſchloſſene und einheitliche Gefühlswelt kann ſich nur mehr „einfühlend, nachfühlend, innerlich nachahmend" zum differenziert wahrgenommenen äſthetiſchen Gegen-ſtand verhalten.

Es iſt ſomit für uns bereits einleuchtend, daß weder die „Form" ein ganz Begreifliches, Kaltes, Gefühlloſes, bloß-Wahrnehmbares, noch der „Inhalt" ein ganz Unbegreifliches, Eigenes, bloß-Gefühltes ſein darf, wofern eine Vermittlung zwiſchen Beiden angebahnt werden ſoll. Obwohl die nun folgenden Aeſthetiker Ausgleich ſuchten, erweiterten ſie doch die Kluft nur. Indem etwa Köſtlin beiden Begriffen ihr Recht werden laſſen möchte [2]), verflüchtigt er nicht nur die Form zu einem Aeußerlichen, ſondern auch den Inhalt, von dem verlangt wird, daß er „ein dem Bewußtſein klar vorſchwebendes menſchlich Intereſſantes" ſein ſoll. Köſtlin bleibt ſchließlich ſowohl der „eigenen Welt des Geiſtes", die er ſo emſig

[1]) Hermann Lotze, Geſch. d. Aeſth. in Deutſchland 1868, S. 243.
[2]) Karl Köſtlin, Aeſthetik 1869, S. 50—69.

ſucht [1]), als auch dem Objekt fern, welches, doch nicht wiederum allein Form, allein Ob-jekt, dem Subjekt gleichwohl nie mehr bieten kann als intereſſante Hinweiſe.

Welche Konſequenzen es hat, Form und Inhalt gegen einander abgrenzen zu wollen, zeigen beſonders Fechners [2]) Unterſuchungen, die den Streit Form-Inhalt endgültig abſchließen wollen. Bei dem Gemälde, worauf Bacchus dem Amor einen Trank reicht, könne man den Inhalt, die „Idee", ganz allgemein faſſen, etwa ſo, daß eine ältere Perſon einer jüngeren in anmutiger Stellung gegenüberſteht; dann gehöre es zur Form, daß es eben Bacchus und Amor ſind. Wenn man dies Letztere auch in die Idee, den Inhalt aufnehme, bleibe in letzter Inſtanz noch die Weiſe übrig, „wie ſich die Formen im Einzelnen ausführen", die Art des Pinſelſtrichs und der Technik [3]). So ſtößt Fechner mit dem Begriff der Form auf ſeinen „direkten Faktor", letzten Endes auf die phyſikaliſch vorausgeſetzten, vom Objekt im Raum ausſtrahlenden Reizmaſſen, zum Inhalt aber muß er alles „geiſtig Angeknüpfte" ſchlagen [4]), d. h. jegliche Beſtimmtheit, die die Pſyche aus dieſen Reizmaſſen ſchafft. Da nun doch einmal die Form als bloßer Anſtoß und Erreger ins Draußen verlegt, mit dem „Reiz" identifiziert werden mußte, kann leicht das „Angeknüpfte" ſeeliſch, ja ichlich gefaßt werden und es iſt nicht nötig, ſich noch beſonders mit der Gefühlswelt zu befaſſen; das

[1]) Daſelbſt, S. 59.
[2]) J. Th. Fechner, Vorſchule d. Aeſth. 1876, S. 24—35.
[3]) Daſelbſt, S. 35.
[4]) Daſelbſt, S. 34.

reiche, von „außen" geweckte Spiel der aſſoziativen ſeeliſchen Kräfte iſt einfach ein luſtvolles.

Pſychologiſch tiefgründiger als Fechner faßt das Problem Hermann Siebeck [1]), indem er gleichſam wieder innerpſychiſch forſcht. Daß er dabei über die Aſſoziation doch auch nicht hinauskommt, erklärt ſich daraus, daß für ihn die Wahrnehmung, das Fremde, das Gegen-über und damit bereits ein formales Prinzip, ganz ähnlich wie für Herbart und Zimmermann, ein Primat vor den übrigen ſeeliſchen Gebilden voraus hat. Indem nämlich die letzteren aus der Wahrnehmung ſich erſt entwickeln ſollen, ſind ſie von vornherein auf Abſchließung, auf Verinnerlichung angewieſen, ſie lernen ſich „in den eigenen, erworbenen Inhalt zurückziehen" [2]). Dies urſprüngliche Feindſchaftsverhältnis wird nun im äſthetiſchen Akt bemäntelt, illuſoriſch aufgehoben dadurch, daß jenes Primat ſich im „Analogon personalitatis" ein innerliches Mäntelchen, eine Maske anzieht [3]). Die Unterſuchung Siebecks zielt alſo auf „Anſchauung" des Innern, Subjektiven, in und am Aeußern, Objektiven, hiemit bereits einſeitig auf ein formales Prinzip.

Die Frage nach Form und Inhalt bleibt eine ſo unfruchtbare, weil ſie nie aus Analyſe der beiden Begriffe zu deren ſo notwendigen Syntheſe gelangt. Der Inhalt mußte immer, wollte er nicht ſelbſt ſchon in einem Formalen ſtecken bleiben, als Unbegreifliches, Gefühlsmäßiges, einer faßbaren, wahrnehmbaren Form

[1]) H. Siebeck, das Weſen d. äſth. Anſchauung 1875.
[2]) Daſelbſt, S. 59.
[3]) Daſelbſt, S. 95.

eingefüllt werden, der er als ſolcher doch immer fremd bleibt. Indem Zimmermann das „Zuſammen" des Objektiv-gegenſtändlichen betont hatte, blieb ihm das Subjektiv-zuſtändliche ein bloßes Wohlgefühl, die luſtvolle Begleiterſcheinung von Spannung und Löſung jenes Erſteren. Wenn Lotze nun wohl die Allgegenwart der Gefühlswelt, des ewig Eigenen, konſtatierte, ſo verlor er darüber den direkten Anſchluß ans Objekt, dieſes ſinkt ihm zum Mittel und Anlaß herab, die Gefühle an ſich ſelber zu mahnen und zu erinnern [1]). Sollte bei Köſtlin das Inhaltliche etwas dem Bewußtſein klar Vorſchwebendes, Verſtändliches, menſchlich Intereſſantes ſein, ſo hatte es als ſolches überhaupt nie Bezug zum innerlichſten, dunkelſten „Quellpunkt" der Pſyche, dem Gefühlsleben, ſondern iſt auch als „Inhalt" ſchon ein Aeußerliches, Formales, Objektives, weil Bezeichenbares geworden. Auf der formalen Seite blieb ſowohl Fechner, der alles „an den direkten Faktor Angeknüpfte zum Inhalt ſchlagen", als auch Siebeck ſtehen, der das Innere im Aeußeren „anſchauen" will.

Dieſe kurze Betrachtung zweier Ideenrichtungen läßt in uns die Ueberzeugung ihrer ſo notwendigen Syntheſe heranreifen, „pſychiſch wirkſam" werden. Wir müſſen offenbar dem Reich des Aeſthetiſchen einen beſonderen ſeeliſchen Bezirk anweiſen, eine Art vierte Dimenſion, die weder im bloß Wahrnehmbaren, Auffaßbaren, Anſchaubaren, noch auch im bloß Fühlbaren,

---

[1]) Paul Stern nennt in ſeiner Schrift „Einfühlung und Aſſoziation in d. neueren Aeſth." 1898, Lotzes Anſchauung „Erinnerungshypotheſe", S. 13.

Unfaßlichen, Subjektiven ruht. Das Problem Form-Inhalt führt unmittelbar auf ein anderes, das sich mit der eingangs betonten psychologischen Bedeutung der Begriffe Subjekt und Objekt, bezw. ihrer Verbindungslinie und deren psychischem Schwerpunkt befaßt.

II. Subjekt und Objekt.

Die Hauptfrage lautet offenbar nicht, wie ein Bezug zwischen dem gefesteten „Außen" und dem ebensolchen „Innen" gefunden werden könne, sondern wo ein Grenzgebiet der Identität und des Verschwimmens Beider zu suchen ist.

Volkelt hat sich um diesen psychologischen Kernpunkt des Problems bemüht; er spricht vom „Phantasieleib" und vom „dunkeln Vitalgefühl" [1]) als den Brücken zum Objekt; in jüngster Zeit sucht er durch eine „eigentümliche Bewußtseinsfunktion" das Verschmelzen der sinnlichen Anschauung mit der Gefühlswelt zu erklären. Mit dem in der „Form" der Sinneswahrnehmung oder Phantasieanschauung Gegebenen „vereinige sich ein in der Weise des gefühlsmäßigen Erlebens vorhandener Inhalt" [2]). Hiemit findet nun doch wieder ein Trennen von Außen und Innen statt, die Objektivität des wahrgenommenen „Draußen" steht für Volkelt eben doch noch zu fest,

[1]) Johannes Volkelt, Symbolbegriff in d. neuesten Aesth. 1876, S. 74—76.
[2]) „Zur Psychlg. d. ästh. Beseelung", Ztschft. f. Philos. u. ph. Kritik, B. 113, S. 164.

als daß er eine tatsächlich fließende Grenze zwischen ihm und dem subjektiven Gefühl zu statuieren vermöchte.

Nun ist doch faktisch alles „Wirkliche", wie schon zu Eingang des ersten Abschnittes angedeutet, Wirkung im Organismus, d. h. seiner Psyche. Die Welt ist Psyche, meine Psyche, kann jeder Organismus behaupten und dies mit Recht, denn die Welt ist eben nichts anderes, als jener Teil seines seelischen Lebens, der am meisten erhärtete zu einem Fremden, Kalten, dem Nicht-Ich. Wir haben also nur mehr streng psychologisch zu fragen, wie sich aus der Gesamtheit des Psychischen im Organismus Subjekt und Objekt ausschieden.

Natürlich ist jede Psychologie einseitig, die an den Anfang des Seelenlebens irgend einen abgesonderten Zweig des späten Produktes „Psyche" setzt. Um jedoch dem primitiven Seelenakt überhaupt einigen begrifflichen Halt zu geben, nennen wir ihn am ehesten Empfindung, damit einen Akt bezeichnend, der die Scheidung des Empfindenden vom Empfundenen erst keimartig in sich trägt. Es ist da weder das Fremde, das Gegen-über, noch das Eigene, Ichliche vorhanden, sondern eine dumpfe Mischung Beider. Aus diesem Primitiven heraus bilden sich die Anfänge zum Ichlichen etwa als Lust- oder Unlustgefühl, zum Gegenstand als lust- oder unlustvoll „empfundenem Was". Von nun an rottet im Lauf der Entwicklung ein mehr und mehr vereinheitlichtes Gefühlsmäßiges sich dem ebenso differenzierten „Empfundenen" gegenüber zusammen. In dem Maße als letzteres aus der

Geſamtmaſſe des Pſychiſchen auskryſtalliſiert, gewann die ſich zuſammenſchließende Lebenseinheit praktiſchen Boden in ihm. Auf ſolche Weiſe lernte das organiſche Weſen ſeine Einheit an der „empfundenen" Vielheit „fühlen". Letztere wurde zum fühlloſen, erkalteten Objektiven, zur Welt, jemehr ſich das Subjekt in ſeine eigene, d. h. in ſeine Gefühlswelt zurückziehen und von hier aus jene als praktiſch-feindliches Nicht-Ich betrachten lernte. Erſt auf einer verhältnismäßig hohen praktiſchen Stufe iſt das fortwährend aus den Empfindungsmaſſen ausſcheidende Gegen-über ſoweit erhärtet und gefeſtet, daß es als körperlich-gegen-ſtändliches in einem Draußen und Drüben „vor-geſtellt" wird. Indem die Herbartianer hier einſetzen, haben ſie natürlich von vornherein einen nie zu löſenden Gegenſatz zwiſchen Subjekt und Objekt begründet. Deutlich zeigt ſich derſelbe etwa in den Siebeck'ſchen Worten: „Der Geiſt weiß ſich zunächſt in einem Gegenſatz zum Sinnlichen, dem er erſt durch beſondere Bemühung ein Inneres abgewinnen muß" [1]).

Nun iſt es gerade die grundirrtümliche Gewohnheit der Pſychologie, im Hinblick auf den praktiſch ausgebildeten pſychiſchen Organismus, dem Reich des Körperlichen dasjenige des Geiſtes gegenüberzuſtellen, wo doch tatſächlich beide nur in und durch einander ſind. Jedes „Körperliche" muß, um überhaupt vorhanden zu ſein, ein durch und durch Pſychiſches, etwa eine Seh- oder Widerſtandsempfindung ſein, jedes „Geiſtige" anderſeits muß, um etwas zu ſein, gleichſam

körperhaft über das Gesamtniveau der Psyche hinaus, in den „Blickpunkt" des Bewußtseins rücken. Der Grund, warum das Körperliche eine so viel objektivere Geltung und Starrheit hat, als etwa ein Gedanke oder eine lebhafte Vorstellung, ist der, daß diese letzteren, wenn auch vorübergehend voll die Herrschaft im Bewußtsein behauptend, doch immer wieder weichen müssen vor eben jenem Körperlichen, das, zum Gespenst des Nicht-Ichs geworden, stets von neuem sich die Herrschaft im psychischen Leben erobernd, jene zarten Gebilde oft unfreiwillig ins Unterbewußte zurückzutauchen zwingt. Während ich einen Gedanken denke, eine lebhafte Vorstellung habe, sind dieselben kälteste Objekt meines Bewußtseins; alle Körperlichkeit meiner Umgebung ist in diesem Moment ausgelöscht, das Bild des Zimmers etwa, in dem ich mich befinde, bildet höchstens einen gefühlsmäßigen Stimmungsuntergrund jenes gedanklichen Objekts. Gesetzt nun, es falle plötzlich ein greller Sonnenstrahl durchs Fenster in mein Auge, so wird dadurch augenblicklich mein „Wirklichkeitsbewußtsein" geweckt, die Körperwelt taucht auf, die Gedankenwelt weicht, wenn auch nur auf Momente. Dies oftmalige Zurückgedrängtwerden durch ein gleichsam brutal auftretendes körperlich Empfundenes, läßt den Gedanken oder die Vorstellung, obwohl sie momentan ebenso kalt, ebenso objektiv gewesen sein können, wie jenes, doch nie dessen Starrheit und Losgelöstheit vom Gefühlsgrund der Psyche erlangen, sie werden als Kinder des Ichs und als zur „eigenen Welt" zugehörig betrachtet, wenn sie ihr auch im Grunde ebenso „fremd" sind wie das

Körperliche. Anderſeits iſt doch wiederum die Entfremdung ſowohl des Körperlichen, wie der Vorſtellungs- und Gedankengebilde vom Gefühls-Ich nur eine relative, weil ſie aus Verwandtſchaft dieſes mit ihnen praktiſch erſt herauswuchs zum Wirklichkeitsbewußtſein.

Mit dieſen Ueberlegungen können wir unſerm äſthetiſchen Problem, nämlich dem geſuchten Grenzgebiet zwiſchen Subjekt und Objekt, wiederum näher treten. In allen den Momenten, wo der Organismus gleichſam rüſtungslos vom Kampf um ſeine Exiſtenz ausruht, macht ſich ein Zuſtand außerpraktiſcher Kontemplation [1]) geltend, wo die Pſyche ſich in ihren eigenen Mechanismus vertieft, das Ich freiwillig aus ſeiner praktiſchen Abgeſchloſſenheit heraustritt, in das objektiv, d. h. als Gegen-ſtand Vorhandene eingeht und ſich ſelber als verwandt mit ihm erlebt. Das äſthetiſche Verhalten iſt freies, beſchauliches Erleben der urſprünglichen Einheit von Gefühls-Ich und Gegenſtands-Empfindung. Das Moment des Beſchaulichen iſt hiebei zu betonen, denn die Einheit war ja auf primitivern Stufen unwillkürlich und naturnotwendig vorhanden; jetzt aber wird ſie willkürlich, freiwillig.

In der äſthetiſchen Forſchung haben die Spieltheorien [2]) und die Lehre vom „Ablöſen des Scheins von der Realität“ [3]) ihren berechtigten Platz, inſofern

[1]) O. Külpe, der aſſoziative Faktor des äſth. Eindrucks. Ztſchft. f. wiſſenſchaftl. Philoſophie 1899, S. 157.

[2]) K. Groos, Spiele der Menſchen 1899, Einleitg. in d. Aeſth. 1892, Der äſth. Genuß 1902; K. Lange, Weſen d. Kunſt 1901.

[3]) E. v. Hartmann, Aeſth. II. 1887, S. 12—18.

ſie betonen, daß das praktiſche Wirklichkeitsbewußtſein im äſthetiſchen Akt herabgemindert werden müſſe zu einer Welt des zweck- und begierdeloſen Aufnehmens, daß die Objekte, die zu ſolchen eigentlich erſt wurden, indem ich mein Wohl und Wehe „vorſtellend" in ſie „hineinſah", ſich wieder mehr in „äſthetiſche", d. h. empfindungsmäßige Phänomenalität auflöſen müſſen. Trotz dieſer Einſicht wagte es die Aeſthetik bis heute nicht, eine faktiſch ſchwimmende Grenze zwiſchen Subjekt und Objekt zu ſtatuieren, dies einfach darum, weil ſie ſich noch immer nicht völlig von der Ontologie losmachen kann; die Vielheit der Objekte bleibt ihr ein Reales, auch „außer uns" ein Eigendaſein Führendes, das wohl auf uns wirkt, jedoch auch außerhalb dieſer Wirkung beſteht. Der Differenziertheit der Empfindungsvorgänge wird analog eine Mannigfaltigkeit wirkender Agentien untergelegt, mit Vernachläſſigung der Tatſache, daß eben die Vielheitlichkeit des Objekts nur die Herauskryſtalliſierung des Gegenſatzes Subjekt-Objekt, eine aus unſern eigenen pſychologiſchen Bedürfniſſen gezimmerte Welt, ein erſt praktiſch vielheitlich Gewordenes iſt, zwiſchen deſſen Momenten durch außerpraktiſche Kontemplation jedoch der Einheitsbezug wieder gefunden werden kann.

Die Objekte des „Draußen" ſind nun einmal als Wahrnehmungen bis in ihre kleinſten Beſtandteile unſerm pſychiſchen Mikrokosmos angehörig, können ſich alſo dem Gefühls-Ich, aus dem ſie, und das aus ihnen wurde, im äſthetiſchen Akt wieder nähern, ja teilweiſe mit ihm wiedervereinigen. Dies iſt, wie bereits angedeutet, ſo zu denken, daß anläßlich Auf-

Körperliche. Anderseits ist doch wiederum die Entfremdung sowohl des Körperlichen, wie der Vorstellungs- und Gedankengebilde vom Gefühls-Ich nur eine relative, weil sie aus Verwandtschaft dieses mit ihnen praktisch erst herauswuchs zum Wirklichkeitsbewußtsein.

Mit diesen Ueberlegungen können wir unserm ästhetischen Problem, nämlich dem gesuchten Grenzgebiet zwischen Subjekt und Objekt, wiederum näher treten. In allen den Momenten, wo der Organismus gleichsam rüstungslos vom Kampf um seine Existenz ausruht, macht sich ein Zustand außerpraktischer Kontemplation [1]) geltend, wo die Psyche sich in ihren eigenen Mechanismus vertieft, das Ich freiwillig aus seiner praktischen Abgeschlossenheit heraustritt, in das objektiv, d. h. als Gegen-stand Vorhandene eingeht und sich selber als verwandt mit ihm erlebt. *Das ästhetische Verhalten ist freies, beschauliches Erleben der ursprünglichen Einheit von Gefühls-Ich und Gegenstands-Empfindung.* Das Moment des Beschaulichen ist hiebei zu betonen, denn die Einheit war ja auf primitivern Stufen unwillkürlich und naturnotwendig vorhanden; jetzt aber wird sie willkürlich, freiwillig.

In der ästhetischen Forschung haben die Spieltheorien [2]) und die Lehre vom „Ablösen des Scheins von der Realität" [3]) ihren berechtigten Platz, insofern

[1]) O. Külpe, der assoziative Faktor des ästh. Eindrucks. Ztschft. f. wissenschaftl. Philosophie 1899, S. 157.

[2]) K. Groos, Spiele der Menschen 1899, Einleitg. in d. Aesth. 1892, Der ästh. Genuß 1902; K. Lange, Wesen d. Kunst 1901.

[3]) E. v. Hartmann, Aesth. II. 1887, S. 12—18.

ſie betonen, daß das praktiſche Wirklichkeitsbewußtſein im äſthetiſchen Akt herabgemindert werden müſſe zu einer Welt des zweck- und begierdeloſen Aufnehmens, daß die Objekte, die zu ſolchen eigentlich erſt wurden, indem ich mein Wohl und Wehe „vorſtellend" in ſie „hineinſah", ſich wieder mehr in „äſthetiſche", d. h. empfindungsmäßige Phänomenalität auflöſen müſſen. Trotz dieſer Einſicht wagte es die Aeſthetik bis heute nicht, eine faktiſch ſchwimmende Grenze zwiſchen Subjekt und Objekt zu ſtatuieren, dies einfach darum, weil ſie ſich noch immer nicht völlig von der Ontologie losmachen kann; die Vielheit der Objekte bleibt ihr ein Reales, auch „außer uns" ein Eigendaſein Führendes, das wohl auf uns wirkt, jedoch auch außerhalb dieſer Wirkung beſteht. Der Differenziertheit der Empfindungsvorgänge wird analog eine Mannigfaltigkeit wirkender Agentien untergelegt, mit Vernachläſſigung der Tatſache, daß eben die Vielheitlichkeit des Objekts nur die Herauskryſtalliſierung des Gegenſatzes Subjekt-Objekt, eine aus unſern eigenen pſychologiſchen Bedürfniſſen gezimmerte Welt, ein erſt praktiſch vielheitlich Gewordenes iſt, zwiſchen deſſen Momenten durch außerpraktiſche Kontemplation jedoch der Einheitsbezug wieder gefunden werden kann.

Die Objekte des „Draußen" ſind nun einmal als Wahrnehmungen bis in ihre kleinſten Beſtandteile unſerm pſychiſchen Mikrokosmos angehörig, können ſich alſo dem Gefühls-Ich, aus dem ſie, und das aus ihnen wurde, im äſthetiſchen Akt wieder nähern, ja teilweiſe mit ihm wiedervereinigen. Dies iſt, wie bereits angedeutet, ſo zu denken, daß anläßlich Auf-

tretens irgend eines Objekts, etwa eines Empfindungskomplexes, die Gefühlsseite der Psyche sich nicht sofort in abschließende Position setzt, nicht zu praktischen Tendenzen weiterschreitet, sondern sich jenem freiwillig nähert und dadurch einen „Kontemplationswert“ [1]) zwischen sich und ihm statuiert. Es findet dabei eine gegenseitige Bereicherung der Beiden statt, so zwar, daß das Ich als Gefühl wärmend in den Gegenstand überfließt und dieser seinerseits in das aus praktischer Beengtheit (der bloßen Lust oder Unlust bei Witterung von Nutzen oder Gefahr für den Organismus) heraustretende Ich bereichernd eindringt. Hiebei steht wohl am einen Pol der Linie der Gegen-stand, am andern das Ich, Beide mehr oder weniger in der alten Starrheit. Es hat sich jedoch im Reich des Aesthetischen die unbegreifliche Mitte, der konkrete Zusammenfluß von Subjekt und Objekt aufgetan.

III. Das ästhetische Ich.

Das ästhetische Verhalten ist also so recht ein Akt der Selbstbefreiung, des Ich-loswerdens durch Herstellung einer Vermittlung zwischen Ichlichem und Gegenständlichem. Diese letzteren müssen nun, damit jener zustande kommen könne, bereits eine gewisse praktische Festigkeit erlangt haben. Wie wir sahen, kann Gegen-stand nicht nur ein sinnlich Empfundenes, sondern auch ein Gedankliches, eine Vorstellung sein;

[1]) Külpe, a. a. O. S. 157.

der Grund, warum dieſe nicht als ſolche äſthetiſches Objekt ſein können, iſt der, daß ſie eben durch ein „ſinnlich Empfundenes“ in jedem Moment verdrängt werden können, alſo nicht frei, wie beim Aeſthetiſchen gefordert, ſondern naturnotwendig ins Ich zurückzutauchen gezwungen ſind. Man beachte nun, daß ein Gedanke erſt ein Etwas wird, zu dem ſich das Gefühl einſtellen kann, wenn er ſich nicht nur aus dem Gefühlsmeer der Pſyche loslöſte, ſondern ſich auch, etwa in den Lauten der Mutterſprache, plaſtiſch „vor-ſtellte“ und dadurch eine Tendenz auf Sinnesempfindung erhielt. Noch mehr gewinnt er an äſthetiſcher Kraft, wenn er ſich direkt an eine Sinnesempfindung, an geſchriebenes oder geſprochenes Wort, anklammern kann. Verfolge ich eine Dichtung, ſo bewegen ſich meine Lippen vielleicht unbewußt zur Erleichterung des Genuſſes von Sprache, Rhythmus und Reim. In der Sinnesempfindung hat man alſo recht eigentlich das Medium des Aeſthetiſchen zu ſuchen.

Das Ich iſt Inbegriff alles Gefühlsmäßigen, das außer dem jeweiligen Gegen-ſtand in der Pſyche vorhanden iſt. Dadurch, daß bei jedem neuen, die Aufmerkſamkeit auf ſich ziehenden, d. h. reizenden Empfindungsvorgang immer andere und andere ſeeliſche Komplexe gefühlsmäßig mitklingen, iſt mein Ich ein variables, nach jenem modifiziertes, es iſt alles neben einer herrſchenden Empfindung vorhandene Gefühl. Den Gedanken des Gefühls-Ichs hat Th. Lipps pſychologiſch formuliert[1]), konnte ihn jedoch äſthetiſch

[1]) Selbſtbewußtſein, Empfindung und Gefühl; in den Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens 1901, S. 13—16.

nicht ausbeuten, da auch ihn offenbar jene ontologiſche Anſchauung bindet, als ſei der Reiz noch etwas außer und vor dem Empfindungsvorgang, ein an-ſich Draußen und Drüben, das der Pſyche die Empfindungen abnötigt. Wie er ſelber zugibt, iſt der Reiz nichts, als ein zur Erklärung der Empfindung herbeigezogenes, hinzugedachtes Reales [1]). Dies dient ihm nun aber gleichwohl, ganz im Fechner'ſchen Sinn, als „ſinnlich Gegebenes" zum Ausgangspunkt der Beſtimmung des pſychiſch „Dargeſtellten" [2]). Ein mit Objektivität behaftetes, d. h. im Objekt „vorgeſtelltes" und „angeſchautes" ideelles Ich nötige ſich mir durch das Sinnliche hindurch auf [3]); es handle ſich um das Erleben und entſprechende Fühlen „meiner" im Kunſtwerk, etwa in einer Marmorſtatue draußen im Raum.

Nun erlebe ich tatſächlich mein Ich nicht im Kunſtwerk, ſondern „ich" bin eins mit ihm, da wo ich es erlebe. Lipps ſcheut ſich, das ſcheinbar draußen gefundene ideelle Ich zu meinem gegenwärtigen realen zu machen, weil er dann erſtens die objektive Natur der für ihn das Kunſtwerk konſtituierenden, phyſikaliſchen Reizmaſſen aufheben müßte, zweitens aber auch mit dem praktiſchen Ich in Konflikt käme, welches für ihn als Einheit der Pſyche das reale iſt [4]). Wir ſuchten nun dies praktiſche Ich früher als dasjenige zu begreifen, welches Trennung der Seelengebiete

[1]) Pſychiſche Vorgänge und pſychiſche Kauſalität; Ztſchft. f. Pſychlg. und Phyſiolg. d. Sinnesorgane XXV, S. 163, 180, 197.

[2]) Von der Form der äſthetiſchen Apperzeption; Sonderabdruck aus den Gedenkſchriften für Rudolf Haym; Halle 1902, S. (1) 365.

[3]) Daſelbſt, S. (3) 367.

[4]) Grundtatſachen des Seelenlebens 1883, S. 445—51; Selbſtbewußtſein, Empfindung und Gefühl, S. 39—42.

ſchafft, indem es ſich als Einheit der differenzierten Empfindung entgegenſetzend, von ihr abſondert. Als ſolches exiſtiert es offenbar im äſthetiſchen Akt überhaupt nicht, denn was da an Ich vorhanden iſt, geht mit freiwillig verflüſſigter Grenze ins Ob-jekt über.

Lipps charakteriſiert die äſthetiſche „Einfühlung" gegenüber der praktiſchen als die ſympathiſche [1]), er verlangt ein im Objekt vorgefundenes ideelles Ich mit beſtimmten Qualitäten; es müſſe dasſelbe „mit einem Drang, einer Sehnſucht meines Weſens im Einklang ſtehen". Gerade hieraus erhellt, daß für Lipps eine Zweiheit beſteht zwiſchen „meinem Weſen" und jenem ideellen Ich; dieſes wurde ja hinausprojiziert, dem Objekt anhaftend vorgeſtellt, welches ſeinerſeits einem von der Pſyche unabhängigen phyſikaliſchen Reiz (etwa Lichtwellen) ſeine Exiſtenz verdanken ſoll. Von einer ſolch transpſychiſchen Ontologie gebunden, frägt Lipps darnach, wie die Objekte „in uns" (d. h. unſere Pſyche) hineinſpazieren konnten, ſtatt innerpſychiſch darnach, wie ſie „von uns" (d. h. unſerm Ich) ſich losmachten. So überwindet er den dualiſtiſchen Formalismus auch nicht, indem er dem Objekt ein ideelles Ich anhängen muß.

Für uns, die wir auch den Reiz als einen integrierenden Beſtandteil des pſychiſchen Geſchehens im Mikrokosmos anſehen [2]), unbekümmert um transzendente Urſachen ſeiner Entſtehung, findet eine derartige ichſpaltende Projektion nur in der praktiſchen „Ein-fühlung", nicht aber in der äſthetiſchen „Ein-

[1]) Von der Form der äſthetiſchen Apperzeption, S. (5) 369.

[2]) Reiz iſt immer nur Wechſel und Steigerung innerhalb des Pſychiſchen ſelbſt. Eine konſtante transpſychiſche Erregung hat gar keinen pſychiſchen Erfolg. (S. Weber-Fechner'ſches Reizgeſetz.)

werdung" statt. Das ästhetische Ich stellt sich uns wie das praktische, als ein völlig reales, nur von diesem völlig verschiedengeartetes dar, weil nicht abgegrenzt gegen das Objekt hin, sondern stetig in dasselbe übergehend. Weder die sympathische, noch die antipathische Einfühlung[1]) ist ein spezifisch ästhetischer „Kontemplationswert"[2]). Jeder Mensch, der mir gegenübertritt, ist in ein gewisses sympathisches oder antipathisches Verhältnis zu „mir" getreten, jeder Stein, jede Linie erzeugt in mir einen, wenn auch noch so kleinen, gefälligen oder mißfälligen Eindruck. Dies sind Akte der Einfühlung, Gefühlserlebnisse lustvoller oder unlustvoller Natur, wobei ein Stück meines Gefühls-Ichs mit Naturnotwendigkeit für mein Bewußtsein an den Menschen, an den Stein, an die Linie gebunden ist. Aesthetisch werden diese Erlebnisse aber erst in dem Moment, wo „ich" sie gleichsam freiwillig so sein lasse, wie sie sind, wo jener Mensch als Persönlichkeit nicht nur auf mich wirkt, mir den und den „Eindruck macht", sondern alles an ihm Sichtbare, wie all sein Tun und Reden für mich zur Eigenart seines Wesens gehört, eines Wesens, das „mir" nicht mehr fremd und damit sympathisch oder antipathisch ist, sondern welches ich schließlich als Ausfluß meines eigenen erlebe. Hier herrscht Freiheit, die praktische Einfühlung aber beruht immer auf einem Zwangsverhältnis von Gegen-stand und Ich.

[1]) Lipps, die ästh. Einfühlung, Ztschft. f. Psychlg. u. Physiolog. d. Sinnesorgane XXII. Die neuest. erschienene „Grundlegung d. Aesthetik", Hamburg u. Leipzig 1903, ist hier noch nicht eingehend berücksichtigt. Im Wesentlichen hält Lipps beim Einfühlungs-Problem am Formalismus fest (S. 107—27).

[2]) Külpe.

Dem praktiſch, d. h. zu Gunſten der Lebenseinheit des Organismus ausgebildeten Gegenſatz zwiſchen Empfindung und Gefühl entſprang ja erſt eine Zweiheit, dieſe hinwiederum iſt einzig befähigt, ein Sympathie- oder Antipathieverhältnis herbeizuführen.

Indem eine Empfindung ſich, plötzlich aus dem pſychiſchen Zuſammenhang loslöſend, zum Ob-jekt macht, beanſprucht ſie von vornherein einen gewiſſen Ich-teil, d. h. ſie reißt bei ihrem Auftreten in der Nachbarſchaft befindliche Gefühlskomplexe mit ſich, die, vom Gefühlsgrund ſich losmachend, eine Spaltung des überrumpelten Ichs hervorrufen, welches nunmehr ſeinerſeits als übrigbleibender Ich-teil [1]) ſchlechterdings mit den beiden Verbündeten: Objekt und losgeriſſenem Ich-teil, ſympathiſieren oder antipathiſieren, d. h. luſt- oder unluſtvoll affiziert werden muß. Dies zwangsweiſe ſtattfindende Einfüllen von Ichkomplexen und nachträgliche poſitiv oder negativ Mit-leiden-müſſen findet beim äſthetiſchen Verhalten gar nicht ſtatt. Zwar haben auch hier die nachbarlichen Komplexe die Tendenz ſich dem objektiven Seelenteil anzuhängen, jedoch der friedliche, kontemplative Zuſtand des Ichs dehnt ſich ihnen gleichſam nach und ſchafft faktiſch dadurch eine fließende Grenze zwiſchen ſich und dem „Nicht-Ich".

Ein Blick ins engere Gebiet der Sinnesempfindung diene zur Verdeutlichung. Die praktiſche Einfühlung hat hier offenbar Grade und Stufen, je nach der vom

[1]) Dieſer Ich-Reſt iſt als ſym-pathiſierender offenbar für Lipps das luſterfüllte reale Ich des äſthetiſchen Aktes und damit ähnlich wie bei den Formaliſten eine bloße Reaktion.

Objekt beanſpruchten Gefühlsmenge. Eine körperliche Schmerzempfindung iſt geneigt, ſich mit Nachdruck in die objektive Wagſchale des pſychiſchen Lebens zu ſetzen, dieſe ſenkt ſich plötzlich ſtark, das Ich in der andern Wagſchale fällt unvorbereitet zu einem großen Teil auf jene Seite hinüber, ein kleines Reſtchen diesſeits bleibt frei, „fühlt ſich" jedoch von der Uebermacht jenſeits erdrückt, der von ihm losgeriſſene Teil wird als ſtarker, der Empfindung anhaftender „Unluſtton" anti-pathiſch „empfunden". Daß Unluſtgefühl nicht unbedingte Begleiterſcheinung der Schmerzempfindung ſein muß, zeigt die Fähigkeit konzentrierter Naturen, etwa durch Beobachtung des Empfindungsvorganges ſelbſt, jene ſtarke Diffuſion des Gefühlslebens zu vermeiden, dadurch das Ich gleichſam frei zu erhalten, die Unluſt zu vermindern, ja aufzuheben. Hiebei kann auch das Vorſtellungsgebiet als Helfer auftreten; Schmerz als Geneſungserſcheinung wird oft zum Luſtmoment, Hunger, an ſich gewiß eine Schmerzempfindung, erzeugt bei Ausſicht auf ein baldiges lukulliſches Mahl, die fröhlichſten Gefühle.

Wenn die Schmerzempfindung das Ich leicht zur Sym-pathie im negativen Sinn zwingt, ſo wird es durch die Wolluſtempfindung zu einer ſolchen im poſitiven Sinn „verleitet". Auch hier fällt das Ich mit ſtarkem Gefühlsverluſt der prätentiös auftretenden Empfindung als Sklave in die Arme, haftet ihr als „Luſtton" an, der Ich-Reſt wird zu einer poſitiven, d. h. luſtvollen Sym-pathie gezwungen.

Bei allen Eindrücken niederer Sinne, wie z. B. bei Geruch und Geſchmack, zeigt ſich mit dem Auftreten

der Empfindung sofort ein solch starker Gefühlston (Lust oder Unlust) verbunden, eine reinliche Trennung des Gegenstandes vom psychischen Zusammenhang fand nie statt[1]); es ist weder ein klares Ich, noch ein klares Objekt vorhanden. Am Wohlgeruch läßt sich schwer außer dem Angenehmen noch etwas die Empfindung Charakterisierendes angeben, man nimmt wohl gern Ausdrücke aus der etwas differenzierteren Geschmackssphäre, wie „süßlich", „säuerlich" ꝛc. zu Hilfe. Der Geruch selbst aber, etwa einer Rose, wird nur darum im Raume lokalisiert, „objektiviert", weil der Geruchseindruck vom Gesichts- und Tastbild „Rose" unterstützt wird. Die Rangordnung von den niedern bis zu den hohen Sinnen ist offenbar umgekehrt proportional ihrer sich steigernden direkten Gefühlsbetonung. Mit dem Riechen hängt das Gefühl des angenehmen oder unangenehmen Affiziertseins inniger zusammen, als mit dem Sehen.

Wenn nun der ästhetische Akt eine eigentümlich freiwillige Wiedervereinigung von Subjekt und Objekt ist, so muß, wie schon eingangs dieses Abschnittes angedeutet, zu seinem Zustandekommen einerseits der Gegen-stand eine gewisse Festigkeit und Differenziertheit, anderseits das Ich einen bestimmten Grad von Freiheit bereits erlangt haben. Aufs Sinnesgebiet angewandt heißt dies: diejenigen Sinne, welche die größte Entfremdung zwischen Empfindung und Gefühl aufkommen ließen, also in der praktischen Einfühlung am tiefsten stehen, sind ästhetisch die wert-

[1]) Volkelt, der ästhetische Wert der niederen Sinne, Zeitschrift f. Psychlg. und Phslg. der Sinnesorgane, XXIX.

vollſten. Solche Sinne ſind vor allem Aug und Ohr, die Aufbauer der Objektswelt [1]). Weil ſie die unmittelbar gefühlsärmſten Sinne ſind, verſchwimmen ihre Eindrücke nicht fortwährend mit Ichlichem, ſondern bauen ein „Draußen", ein Nicht-ich auf, das, ſich langſam mehr und mehr vom Ich loslöſend, bald ein Eigendaſein zu führen ſcheint. Geſichts- und Gehörsempfindungen ordnen ſich am meiſten zu differenzierten Komplexen, weshalb ihnen das Ich in umſo geſchloſſenerer Einheit gegenüber treten kann, die Kluft zwiſchen ſich und dem „Drüben" erweiternd. Durch Vermannigfaltigung der Empfindungselemente hat ſich die Linie Empfindung-Gefühl (ſ. S. 8) verlängert und dadurch die Entfremdung ihrer beiden Endpunkte von einander am reinlichſten und klarſten vollzogen. Die Ordnung und Mannigfaltigkeit des nunmehr relativ ſelbſtändig gewordenen Objektiven macht das äſthetiſche Verhalten erſt möglich, indem ſie auch das Ich ſich ſeinerſeits verſelbſtändigen ließ.

Im Hinblick auf geordnete Differenziertheit ſteht der Geſichtsſinn offenbar noch höher als das Ohr; wohl deshalb, weil er bedeutend ſtärker in Anſpruch

---

[1]) Das Getaſt iſt wohl ein ihnen gleichwertiger Objekts- und Orientierungsſinn, da er, wie Aug und Ohr, in faſt ununterbrochener Tätigkeit iſt, ſogar wenn jene ruhen. So iſt z. B. im Schlaf der einzige direkte Bezug zur Objektswelt des „Realen", der in der Berührung des ruhenden Körpers mit dem Lager affizierte Taſtſinn. Aeſthetiſch iſt derſelbe nun doch an ſich ziemlich wertlos, weil er einerſeits nicht die differenzierte Ruhe und Feſtigkeit beſitzt, wie Aug und Ohr, anderſeits mit leiblichem Wohl und Weh zu innig zuſammenhängend, einen praktiſchen Warner vor dem materiellen Objekt bildet. Indirekt jedoch, etwa in Verbindung mit Geſichtseindrücken bei bildend künſtleriſcher Tätigkeit (Tonmodellieren des Bildhauers oder Pinſelführung des Malers) und als Vorſtellungsbereicherung des Beſchauers (die ſichtbare „rauhe" oder „glatte" Fläche) kann das Getaſt große äſthetiſche Bedeutung gewinnen (ſiehe Volkelts Aufſatz).

genommen, noch mehr „Objektsſinn" wurde als jenes. An einem ſichtbar Körperlichen kann man etwa die Farbe als das dem Gefühl Zunächſtſtehende bezeichnen, es haftet ihr am meiſten Luſt- und Unluſtton an. Man vergleiche nun aber einmal eine möglichſt widerlich-ſchreiende Farbenzuſammenſtellung mit einem ſchrillen Mißklang, ſo zeigt ſich, daß letzterer mehr Ich- abſorbiert, d. h. zwangsweiſe Gefühl an ſich reißend, einer körperlichen Schmerzempfindung näher ſteht als jene. Damit iſt angedeutet, daß man die Muſik als diejenige Kunſt bezeichnen muß, die zwar direkt gefühlswärmer iſt, als die Künſte des Sichtbaren, aber gerade darum auch nicht ſo unabhängig iſt vom „ſinnlich Angenehmen" als dieſe. Damit ſoll nun keine Rangwertung der Muſik gegenüber den bildenden Künſten ſtatuiert werden; es handelt ſich ja um eine rein empiriſch-pſychologiſche Beobachtung und es iſt nicht undenkbar, daß mit der Verfeinerung des Organismus alle Sinnesgebiete ſich objektiv differenzieren und zu höchſten äſthetiſchen Medien aufſchwingen.

IV. Das materielle Objekt.

Dasjenige, was dem Fluſſe des pſychiſchen Geſchehens vor allem Halt, Orientierung und Richtung gibt, ſind die Eindrücke des von uns als gefühlsärmſt und damit objektivſt bezeichneten Geſichtsſinnes. Er ſchafft die Welt des Sichtbaren, der Körperlichkeit, der wir beſondere Feſtigkeit, Starrheit, Objektivität zuſchreiben, weil ſie ſich am unerbittlichſten immer

wieder in den Blickpunkt des Bewußtſeins drängt. Hier ſcheint das Reale, zur Empfindung „Hinzugedachte" die größte Beſtimmtheit und völligſte Unabhängigkeit „von uns" zu beſitzen; mit Notwendigkeit bezeichnen wir ja das Körperliche als etwas, das exiſtiere auch außerhalb unſeres „Sehens" [1]). Die Losgelöſtheit des Räumlich-Sichtbaren von unſerer Ich-heit bewirkt nun, daß „wir" uns in ihm „orientieren" können.

Die Geburt des Sehens hat man ſich als dumpfe Lichteindrücke verſchiedener Intenſität zu denken, wobei weder Raum- noch Objekts-vor-ſtellung vorhanden iſt, ſondern eben nur Akte undifferenzierten Empfindens. Daß ſich ein „geſehenes" Gegen-über aus der Sehempfindung ausſcheide, dazu gehört ſchon die ſpontane Tätigkeit eines „ſehenden" Weſens; es muß innerhalb des pſychiſchen Fluſſes ein Jetzt und ein Damals, eine Vergleichsmöglichkeit des neuauftretenden mit dem vergangenen Pſychiſchen, d. h. ein Empfindungen „vorſtellen" könnendes Subjekt ſich ausſcheiden. Die Vorſtellung führt als Erinnerungsſpur des Vergangenen einerſeits zur aktiven Abſonderung des Subjekts, anderſeits zur Paſſiv-werdung (ſiehe Einleitung S. I), Gegen-überſtellung des Objekts; daß etwas da iſt, bewirkt das immer Neue, der Sehreiz, ſeine Gruppierung und Art aber, kurz ſein „Inhalt", wird vom Alten diktiert, welches gleichſam auf Geheiß des Neuen, aus der Vorratskammer der Pſyche ſpringend, dieſem einen Namen gibt. Ein „geſehenes"

[1]) Der Ton wird ſchon nicht mehr als ein auch außerhalb des „Hörens" Exiſtierendes aufgefaßt. Die Pſyche konnte ihn überhaupt nur im „Draußen" lokaliſieren, indem ſie ihn mit einem „tönenden" Sichtbaren in Verbindung brachte.

Gegen-über entſteht alſo ebenſoſehr durch Vorſtellungstätigkeit (im Primitiven etwa durch Zuſammenfaſſen ähnlicher Lichtreizelemente), wie durch Empfindung, ebenſoſehr durch ein aktives wie durch ein paſſives Verhalten der Pſyche. Wenn nicht unſer ſpontanes Vorſtellen (durch fortwährenden Vergleich des gegenwärtigen Reizes mit der Erinnerungsſpur des ebenvergangenen) das Empfindungsmaterial ſofort verarbeitete, bliebe dasſelbe ein verwirrendes Chaos; ſo aber rubriziert es, ſchlägt gleichſam Stufen in die im ewigen Fluß befindlichen pſychiſchen Maſſen und führt ſo erſt zu Beſtimmtheiten derſelben. Der ganze Reichtum, die ganze Mannigfaltigkeit und Differenziertheit der ſichtbaren Außenwelt, iſt eine produktive Schöpfung (ſ. Einleitung S. I) der vorſtellenden Pſyche.

Dem operierten Blindgeborenen wird der erſte Eindruck des ihn umgebenden Raumes ein einheitlicher ſein; erſt bei ſpäteren Geſichtseindrücken werden Teilinhalte jenes erſten in andern Zuſammenhängen wahrgenommen und dadurch als Untereinheiten, als „Einzelobjekte" von dem „umgebenden" Hintergrund losgelöſt. Beſonders wertvoll iſt die Vorſtellung als Syntheſe verſchiedener Sinnesgebiete. Als Haut-, Taſt-, Geſchmacks-, Geruchs-, Muskelempfindungsvorſtellung dient ſie zur Bereicherung und Beſtimmung des Geſehenen und führt auf dieſen Stufen zu praktiſchen Bezügen zwiſchen Objekt und Subjekt. Wenn ich mich brannte, ſo geſellt ſich dem ſpäter wiederkehrenden Geſichtsbild „Feuer" die Vorſtellung „brennender Schmerz" hinzu, d. h. die Sehempfindung wird ſozuſagen materialiſiert, ich lerne mein Wohl und Weh,

mein Fürchten und Begehren in ſie „hineinſehen" und ihr als objektives Prädikat oder Kennzeichen anheften. Dabei vergißt meine Pſyche ſchließlich in ihrer emſigen Geſchäftigkeit, daß ſie ſelbſt den Teppich der Außenwelt gewoben hat, dieſe iſt ihr fremd geworden. Die Tendenz zur praktiſchen Feſtigung des Ich hatte das „Wahrnehmen" von „Ob-jekten", eine Art von Vorſtellungsſehen entſtehen laſſen, welches, das Empfindungsmaterial verarbeitend, ins Inſtinkt- und Triebleben hinüberleitete.

Machen wir uns nochmals klar, welche Entwicklungsphaſen beiſpielsweiſe eine blanke Scheere im praktiſchen Sehleben eines Kindes durchmacht: Urſprünglich dumpfe Empfindung „Glänzendes", keinerlei Ichgefühl. Später Erwachen des Ichs, das glänzende „Ob-jekt" erfreut, erregt „Luſtgefühl". Schließlich Objekt begehrt und erhaſcht, jedoch als dem Taſtſinn gefährlich erkannt und nunmehr die Gefahr als zu vermeidende im Geſichtsbild implicite mitvorgeſtellt. Die drei Phaſen des Sehens ſind Akt, Objektsempfindung und Objektsvor-ſtellung.

Das Ich gerät alſo letzten Endes in ein praktiſches Zwangsverhältnis zum Objekt. Indem „ich" ausſcheidend, mich verſelbſtändigend ein „wirkliches" Gegen-über „anſchauen" lernte, wurde es mir Gegenſtand, eine fremde Welt, aus der kein verwandter Laut [1]) mehr herüberdringt, ja ein Erbarmungsloſes und Feindliches. Als anorganiſche Maſſe kann es „mich" erdrücken, als Leib iſt es „mein" mich an die Erde feſſelndes Gefäß, als Nahrung brauche ich es

[1]) Siebeck.

zu „meiner" Erhaltung, kurz die Erfahrung zwingt mich, es als ein dem Seeliſchen, Innerlichen, Ichlichen konträres, jedoch unentbehrliches und daher zu beherrſchendes Nicht-Ich anzuſehen.

Nun gibt es kontemplative Momente, in denen der derbſte Selbſterhaltungstrieb ſchweigt, wo die Tendenz der Vorſtellungen, ins Triebleben hinüberzuleiten, verringert iſt und die Pſyche nicht nur vorwärts blickend das neuauftretende Empfindungsmaterial in ihre Oekonomie einzufügen ſucht, ſondern ſich mit dieſem ſelbſt beſchäftigt und dabei in ihm ihre eigene Wurzel erfaßt. Tatſächlich hatte ſich ja das Ich an Hand des fortwährend zuſtrömenden pſychiſchen Materials mit Hilfe der Vorſtellungstätigkeit erſt entwickelt; das „Selbſt"-bewußtſein kam nur zuſtande, indem die Pſyche ein ſich ſtändig ausſonderndes Gegen-über ſchuf; je ſpezialiſierter und differenzierter dies, deſto kompakter die ichliche Einheit. Vertieft ſich nun das Ich in die Empfindung „als ſolche" [1]), ſo wird es inne, daß es in ihr unterzutauchen imſtande iſt.

Wenn mein Blick „ohne Intereſſe" am Einzelnen, d. h. ohne ſonderliche Triebtendenz, in eine weite Landſchaft ſo recht „eintaucht", ſo entmaterialiſiert ſich ſozuſagen ihre Körperlichkeit in äſthetiſchen Empfindungsſtoff, es kommt ein Moment, wo die Vielheit in eine große Einheit zerfließt; vertiefe „ich mich" weiter, ſo droht „mein" Bewußtſein zu ſchwinden; ein Schauer erfaßt das alſo in den „Akt" zurückkehrende Ich, denn die Spezialiſierung des Gegen-über, die allein durch die ſichtende Tätigkeit der Vorſtellung

[1]) Külpe.

zu ſtande kam, weicht, das Ich droht verſchlungen zu werden und es iſt nötig, daß die Vorſtellungskomplexe wieder emportauchen, Inhalt, Objekt ſchaffend, das Wahrgenommene und damit das Ich zu feſtigen. Aber eine reiche Perſpektive hat ſich eröffnet; das materielle Objekt iſt nicht mehr das abſolut Feindliche, welches bloß beherrſcht werden muß, vielmehr iſt ein Annäherungsweg zwiſchen ihm und der ichlichen Gefühlswelt gefunden. Durch Herabminderung des triebartigen praktiſchen Verhaltens kam der Sehakt gleichſam zu ſich ſelbſt [1]), die Vorſtellungsmaſſen, welche, als Ueberleitung zur Beherrſchung, früher beſtimmend und ordnend, ins Objekt überſpringend, demſelben anhafteten, dienen jetzt nur noch zur Regulierung des Verhältniſſes von „Akt" und Ich, letzteres vom Verſchlungenwerden durch erſteren ſchützend; aus einem triebartigen iſt ein kontemplatives Sehen geworden.

Der Zerfall einer Burg, das Primitive einer Landwohnung löſen beim Praktiker Unbrauchbarkeitsvorſtellungen aus, welche ſich dem Bild der Ruine oder der Landwohnung als „ſchönheitsſtörende" Elemente beimiſchen; dem Aeſtheten gewährt vielleicht derſelbe Anblick Entzücken, weil das Zerfallene der Burg, das Primitive der Landwohnung, losgeriſſen aus dem Zweckgetriebe menſchlicher Oekonomie, ihm die Kontemplation erleichtert. Bei jenem hatte die Empfindung durch Anſchauung und Vorſtellung hindurch ins Triebartige hinübertendiert, bei dieſem aber mußte alles Vorſtellungsmäßige der begierdeloſen außer-

[1]) Konrad Fiedler, Schriften über Kunſt 1896, S. 255.

praktiſchen Kontemplation dienen. Das Ich, dort durch die Vorſtellungskomplexe zum praktiſchen Kampf gegen das Chaos der Empfindungsmaſſen feindlich gerüſtet, fühlt ſich hier des Druckes der freiwillig abgelegten Rüſtung ledig und bedient ſich derſelben als Bereicherung des „Kontemplationswertes".

Nun iſt das freie, d. h. äſthetiſche Verhältnis zwiſchen Seele und Körper gefunden; die Gefühlswelt, das ewig Unräumliche, Unendliche, Unſichtbare fand den Bezug zum Raumkörperlichen, Endlichen, Sichtbaren da, wo ſie ſich aus dieſem entſtammend erlebt. Das Allerkörperlichſte wird wieder ein rein Seeliſches, ſowie ich an ihm das „Eigene" erlebe. Gerade die Mannigfaltigkeit des Sichtbaren, ſein differenziertes Nebeneinander, ſein völliges Fremdgewordenſein, trägt den Keim zu umſo größeren äſthetiſchen Werten in ſich, wenn es mir gelingt, die Vielheit des „Draußen", auf die „Einheit" des „Drinnen", d. h. die Empfindung aufs Gefühl zu beziehen.

Auf niederen Stufen äſthetiſcher Weltbetrachtung „empfindet" die ſich verfeinernde Pſyche Einzelnes als „ſchön", Anderes als „häßlich". Das Schöne iſt ihr ein ſonntäglich Angetanes, über die „Trivialität des gewöhnlichen Lebens" in eine reine Sphäre Gerücktes; den „Alltagsſtaub" aber ſieht ſie gern als etwas Rauhes, brutal Beleidigendes an. Mit zunehmender Verfeinerung nimmt jedoch die „Schönheitsidee" eine immer konkretere Färbung an, bis dem vollendeten Aeſtheten in den kleinſten wie in den größten Erſcheinungen ſeiner „Umgebung" das Lebensrätſel immanent gelöſt und die Vollendung ſeiner

ästhetischen Welt geworden ist. Immer restloser hat er das materielle Objekt in seiner Sinnfälligkeit erfassen, „mit sich" in Einklang bringen, sein „Eigenes" in ihm erleben und wiederfinden lernen. Ihm verschwanden die Begriffe schön und häßlich in einer Skala der ästhetischen Werte [1]). Das Ich des Aestheten hat sich schließlich zum gesamten Nicht-Ich in jenes freie Verhältnis der Verwandtschaft gesetzt, wo ihm „alle Dinge zum Besten dienen" müssen. Nun darf sich die Psyche in diesen Regionen absolut quietistischen Aesthetentums nicht allzulange und ununterbrochen aufhalten, soll der praktisch-klare Selbsterhaltungstrieb des Organismus nicht Gefahr laufen. Das über der rezeptiven Kontemplation vernachlässigte Triebleben fordert gebieterisch sein Recht. Soll sich dies nicht in unnatürlich-krassem [2]) oder platt-praktischem Gegensatz zu jenem passiv-ästhetischen Genießen Geltung verschaffen, so muß nach einer Aktivität gesucht werden, die, in Einheit letzterem angegliedert, sich gleichsam außerpraktisch auswirkt. Eine solche Aktivität ist nun das künstlerische Schaffen. Der Künstler bleibt nicht beim passiven Genießen stehen, es drängt ihn zur Tat, sein Wille schlägt wieder Stufen in das durch die ästhetische Rezeptivität verschwommen gewordene Verhältnis Innen-Außen.

[1]) Man beachte, daß wir geneigt sind, mit „schön" und „häßlich" dasjenige zu bezeichnen, von dem der direkte Gefühlston nie ganz loskam, wie etwa eine Mißfarbe, ein Mißklang, eine „verquälte" Form.

[2]) Es ist bekannt, daß Aesthetennaturen sehr wehleidig und egoistisch sind.

Das produktive Subjekt und die Objektswelt.

I. Das freie Kunſtwerk.

Wenn wir die Empfindung früher als den primitiven Seelenakt bezeichneten, ſo war dies, wie ſchon dort angedeutet, ein begrifflicher Notbehelf (ſ. S. 9). Soll die Empfindung entwicklungsfähig ſein, ſo muß in ihr ſchon der ganze ſpäter ausgebildete ſeeliſche Mechanismus ſtecken, alſo ſowohl gefühls-ichliche Momente, die beginnende Sonderung des Empfindenden vom Empfundenen, als auch Anfänge von Vorſtellungsmomenten, die triebartig ſpontan Inhalte ſetzen und die pſychiſchen Maſſen in Bahnen leiten. Wenn die Vorſtellungstätigkeit mit Hilfe ihres Erinnerungsmaterials aus den Reizkomplexen gleichſam „auswählt", iſt ſie recht eigentlich die Geburt eines „fühlenden" Weſens, welches auswählt, d. h. die Fähigkeit beſitzt, als zweckſtrebiger Organismus mit Selbſterhaltungstrieb, ihm nützliche Eindrücke aufzunehmen, ſchädliche abzuwehren.

Die anfangs triebartige Spontaneität gipfelt alſo im zielſtrebigen Handeln, im bewußten, das Objekt beherrſchenden Willen. Durch wiederholtes Erfahren

der Zuſammenhänge von Trieben und ihrer Erfüllung in entſprechenden Empfindungen, bildet ſich bei Wiederauftreten jener eine lebhafte Vorſtellung, ſchließlich eine Erwartung dieſer; aus „Unwillkürlichem" wird „Willkürliches", die Reihe vieler Durchgangs- und Zwiſchenſtufen verſchwindet allmählich als nebenſächlich, die Zielvorſtellung hebt ſich einſeitig, die Realiſierung der ihr entſprechenden Empfindung wird erwartet, d. h. „erſtrebt". Wenn das Kind an der Mutterbruſt ſaugen lernte, ſo hatten ſich bei ihm Geſichtsbilder, Muskelempfindungen, Taſteindrücke und Geſchmacksreize mit der Empfindung „geſtillter Hunger" verbunden. Trat nun ſpäter wiederum Hunger auf und mit ihm Teileindrücke jener Empfindungsreihe, etwa der Taſtkomplex und das Geſichtsbild „Mutterbruſt", ſo war die Tendenz zum Ablauf der ganzen Reihe, wie der Muskelkontraktionsempfindungen beim Saugen und der Geſchmacksreize ꝛc. gegeben. Der Trieb nach Stillung des Hungers wirkte alſo motiviſch auf dieſes Endziel, er lernte nämlich die ganze Kette des Dazwiſchenliegenden als nebenſächlich gleichſam „automatiſieren", zu einer Dienerin, einem Mittel eben des Endzieles herabdrücken und dadurch zum beherrſchten Objekt machen. Durch intenſive, einſeitige Konzentration der Vorſtellungswelt auf einzelne Punkte ſpezialiſierte ſich alſo Triebartiges ſchließlich ſoweit, daß es als Wille funktionelle Gewalt zunächſt über das unmittelbare Nicht-Ich des beherrſchten und bewegten Leibes [1])

[1]) Daß ich „meinen" Leib als „zu mir" gehörig betrachte, geſchieht nur darum, weil „ich" über ihn mehr Gewalt habe als über irgend entferntere Ob-jekte.

und durch ihn ſodann auch über fernerliegendes Objektives gewinnt.

Wenn wir im rezeptiven äſthetiſchen Verhalten eine freiwillige Rückkehr zu primitiven ſeeliſchen Zuſtänden, eine Wiederverbündung des Gefühls mit der ihm entfremdeten Empfindung erkannten, ſo werden wir nun im produktiven äſthetiſchen Akt den freien Kettenſchluß dieſer Beiden mit dem dritten ſeeliſchen Grundvermögen, dem Willen, erblicken müſſen. Damit iſt ſchon angedeutet, daß Empfindung und Gefühl beim Künſtler nicht zuerſt ſich zueinander finden und nachträglich der Tatendrang erwachen ſoll, ſondern daß der ſchöpferiſche Trieb mit und an dem äſthetiſchen Genußleben ſich zu entwickeln habe. Gerade weil die Seele nicht zuerſt empfindend, dann fühlend, dann wollend iſt, gerade weil alle ſpäter ausgewachſenen Zweige der Pſyche im Keim des Organiſchen zugleich aufwachen, darum kann auch im Aeſthetiſchen, jenem eigentümlich freien Atavismus, die künſtleriſche Tat nicht in einem Aktiv-werden auf ein Paſſiv-geweſenſein beruhen, nicht in einem „äußerlichen", dem praktiſchen Beherrſchen ähnlichſehenden Schaffen, auf ein „inneres" Erleben hin; vielmehr muß der künſtleriſche Wille ein mit Empfindung, dem Fremden und Gefühl, dem Eigenen, ſowie dem äſthetiſchen Zuſammenfluß des Eigenen und Fremden, in ſtändigem und innigem Kontakt befindliches Tätiges ſein.

Das äſthetiſche Ich haben wir als ein, aus der dem Objekt gegenüber entſtandenen praktiſchen Starrheit und Iſoliertheit, ſich freiwillig löſendes erkannt; dementſprechend werden wir es auch beim äſthetiſchen

ſtändlichem erlebte, endlich zum Künſtler, der nun auch das Trieb- und Willensleben, das beim Aeſtheten zu verkümmern drohte, in einen freien Bezug zu Empfindung und Gefühl brachte und damit den ganzen praktiſch zerhackten ſeeliſchen Mechanismus wiederum zur großen Einheit zuſammenſchmolz.

Wenn die Aeſthetik ſeit Kant die Bedeutung des Spiels für das äſthetiſche Genußleben betonte [1]), ſo iſt dasſelbe zur Erklärung des künſtleriſchen Schaffens für uns grundlegend; denn den äſthetiſchen Bezug zum Objekt ſeiner Betätigung findet der Wille nur bei der „ſpielenden", nie bei der praktiſchen Tat. Wohl bemächtigen ſich auch, wie bei dieſer, die Vorſtellungsmaſſen der Empfindungsmaſſen, d. h. es wird ein gewiſſer Ablauf der Empfindungen erwartet, „erſtrebt"; dies Streben iſt jedoch eben ein ſpielendes, es tendiert nicht einſeitig, d. h. praktiſch vorwärts auf das zu Erzielende, ſondern blickt ebenſowohl auf das Gegenwärtige, ſich Geſtaltende, wie auch rückwärts auf das ſchon „Erzielte"; kurz das Objekt dient nicht nur unbedingt dem Willen, ſondern dieſer, als ein „äſthetiſch" gemilderter, auch jenem. Ein derartiges Verhältnis konnte nur dadurch zuſtande kommen, daß die Pſyche eigentümlich außerpraktiſche Zuſammenhänge ihres Empfindungs-Vorſtellungs-Gefühlslebens einerſeits, mit der Willensſphäre anderſeits erlebte, daß ſie Bezüge fand, die ein freies Bündnis zwiſchen dem gegenwärtigen ſeeliſchen Tatbeſtand und dem „willkürlich" hervorgerufenen herſtellten.

---

[1]) Siehe die S. 12 angeführten neueſten Vertreter der Spieltheorie.

Der Selbſterhaltungstrieb, Hunger und Leibesnotdurft, zwangen den Menſchen zur ſukzeſſiven praktiſchen Beherrſchung der Objektswelt; iſt ſein Wille mit ihr fertig geworden, ſind jene befriedigt, ſo beginnt er wieder eine retroſpektive, kindliche, ſpielende und damit äſthetiſche Beziehung mit ihr anzubahnen. Das Wollen iſt bei ſolchem Spiel eigentlich gar nicht mehr es ſelber, weil ſeine Haupttendenz nun nicht mehr motiviſch auf einen beſtimmt erwarteten Erfolg ſich richtet, ſondern ſich in beſtändigem beſchaulichem und begierdeloſem Hinblick auf das ſich „unter ſeinen Händen" weiterentwickelnde Empfindungsleben auswirkt und dabei ſeinen eigenen Urſprung aus letzterem inne wird [1]). Im Praktiſchen war es ein „Automatiſieren" der Empfindungszwiſchenglieder in Bezug auf das allein wichtige, motiviſch wirkende Endziel (ſ. S. 32), jetzt iſt es ein, während der Aktivität ſtattfindendes, fortwährendes Vergleichen der Mittelglieder mit den ſukzeſſive hinzukommenden Schlußgliedern der Empfindungskette.

Wenn uns zu Schluß des erſten Hauptabſchnittes über die äſthetiſche Rezeptivität, zum Spezialproblem die Welt des Sichtbar-Körperlichen als des recht eigentlich ob-jektivſt Seeliſchen wurde, ſo wird es jetzt unſere beſondere Aufgabe ſein, das aktive Verhältnis des bildenden Künſtlers zu ſeinem Material zu behandeln, welch letzteres ja eben, als ein Teil der ſichtbaren Körperwelt (Leinwand, Marmor), den ſein Tätigkeitsfeld repräſentierenden Teil objektivſt pſychiſchen Geſchehens ausmacht.

[1]) Auch der Wille entſprang ja, wie wir ſahen, der Empfindung.

Folgendes Beiſpiel führt in den Kern des Problems: Während mein Nachahmungstrieb an einem Blatte Papier mittels Gravitſtift „darſtellend" ſich betätigt, iſt offenbar das Moment des „Darſtellens" Durchgangspunkt, ein bloßes Mittel, „ſpielende", außerpraktiſche „zweckloſe" Beziehungen zwiſchen „mir" und dem „durch mich" Neuentſtehenden, hier etwa den Gravitſtrichen, anzubahnen. Das nachahmende Darſtellen (irgend eines Naturobjekts) bleibt nicht Selbſtzweck, ſondern wird Motivation für ein aktives, ſpielendes, äſthetiſches Verhalten. Es tritt nämlich ſofort die Forderung an mich heran, das Darzuſtellende nicht überhaupt, ſondern mit den mir zu Gebote ſtehenden Mitteln, Papier und Gravitſtift, darzuſtellen.

Während ich mein Papier betrachte, befindet ſich dieſem Geſichtsbild in meiner Pſyche der noch friſche Vorſtellungskomplex des augenblicks zuvor angeſehenen darzuſtellenden Gegenſtandes am nächſten; beginnend „erſetze" ich ihn etwa durch ein paar grobe Striche. In der Tatſache dieſes Erſetzens liegt ſchon im Keime die von uns zum produktiven äſthetiſchen Akt verlangte ſpielende Beziehung des Willens zur Empfindung. Der Wille nämlich, der ſich in unſerm Fall aus dem noch friſchen Vorſtellungskomplex „Darzuſtellendes" rekrutiert, würde im praktiſchen Ernſtfalle auf den ihm zugehörigen Empfindungsvorgang ſelbſt (in dieſem Falle wäre es die wirkliche Geſichtsempfindung des Darzuſtellenden) hintendieren; dies tut er aber nun gerade nicht, ſondern „ſpielend" ſucht er ſich mit dem herrſchenden Empfindungsbild „Papier

und Striche" abzufinden und ſtrebt mit ihnen als einem Surrogat, mit voller Klarheit über ſein „zweckloſes" Tun [1]), nach Erfüllung der erwarteten Empfindung, die nun gleichſam in die Striche gebannt wird.

Von nun an wird immer konkreter das „Darzuſtellende" durch die „Mittel" geſehen und umgekehrt, mit andern Worten; der jeweilige „Blickpunkt des Bewußtſeins" iſt nicht mehr vom übrigen pſychiſchen Sein iſolierter, praktiſch getrennter „Gegenſtand", nicht mehr das „Fremde" zu beherrſchende Nicht-Ich, ſondern er kommt in innige Beziehung zu jenen abwechſelnd nächſtliegenden Vorſtellungskomplexen.

Gerade dadurch, daß er „zwecklos" wird, verliert der Wille ſeine Souveränität über die Empfindung, die er nur ſo lange knechtete, als er den Schwerpunkt auf ihr verändertes Bild, d. h. auf ſeine Erfüllung in das im nächſten Moment erwartete folgende Geſchehen verlegte. Jegliches Nachlaſſen ſeiner praktiſchen Straffheit aber läßt die Empfindung gleichſam zu ſich ſelber kommen und bei ihm ſich einſchmeicheln, bis er ſich in ſie vertieft und ſchließlich ſeine eigene Wurzel in ihr erfaßt.

Indem ich nicht nur Striche überhaupt machen will, alſo einſeitig den Erfolg „Striche" erwarte, ſondern die Vorſtellung eines Darzuſtellenden ſukzeſſive mein Strichmachen ſelbſt beeinflußt, bin ich gezwungen, auf die Art des Strichbildes während ſeiner Entſtehung „durch mich" und auf den Zuſammenhang dieſer Eigenart mit jener Vorſtellung des Darzuſtel-

[1]) Schon hierin zeigt ſich die vielbeſprochene Notwendigkeit der Forderung, daß die künſtleriſche Illuſion eine durchſchaubare ſein müſſe.

lenden zu achten. Letzten Endes verbinde ich also das durch meinen Willen Entstehende direkt mit „meinem" übrigen psychischen Sein; hiermit haben wir die grundlegend psychologische Tatsache des künstlerischen Schaffens festgestellt: **Der Wille wird während seines Wirkens beeinflußt durch die Art seines Wirkens**, statt praktisch auf ein erwartetes Ziel loszuschießen, gleichgültig gegen das Durchgangsmedium, nun gerade für dieses interessiert. Lebhafte Vorstellung des Darzustellenden dient, als ständige Milderung des starren Willensziels, dem Künstler dazu, die verwandte, spielende Beziehung zur Welt seines Darstellungsmaterials aufrecht zu erhalten. Die ununterbrochene Innigkeit dieses Anschlusses während des Schöpfungsaktes, ist das ästhetisch Ausschlaggebende, denn sie ist geradezu das „Objektivierte" selbst.

Es bleibt nämlich von der Tätigkeit des Künstlers eine eigentümliche Spur zurück, die ihre eigene Entstehungsgeschichte darstellt und erzählt, zeugend von der sukzessiven freien Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Feld seiner Tätigkeit, dem Materiellen. Der Strich war ja letzten Endes gar nicht mehr bloß „Strich", ein zur Realisation des Kunstwerkes „nun einmal" notwendiges Mittel in der Künstlerhand, sondern er wurde in all seinen Entstehungsphasen jeweils Schlußglied und dazu nicht isoliertes, sondern mit dem psychisch Nachbarlichen fortwährend zusammenfließendes Schlußglied einer fortlaufenden Kette in der Psyche des Künstlers (s. S. 37). Das auf dem Papier oder auf der Leinwand Erzeugte ist nicht „willenloses" Durchgangsmedium zu einem, dem

Künſtler „vorſchwebenden" Erfolg (etwa vorgeſtellter Geſamteindruck), ſondern es gelangt zu einem Recht des Eigendaſeins und Eigenwillens auch außerhalb des Schöpferwillens. Dies wunderbare Eigendaſein allein iſt es, welches als Lebendiges für den ſpäteren Beſchauer die hinterlaſſene „Spur" (Kunſtwerk) bis in ihre kleinſten Teile durchſtrömt. Jeder Pinſelſtrich erſcheint nicht nur als ſolcher und etwa als Diener, ſondern als freier Mithelfer, man möchte ſagen Teilſeele des Ganzen.

Wie uns das einfache „Darſtellen" nur als Hilfsmittel zur Erzeugung der zum Aeſthetiſchen verlangten ſpielenden Herabminderung der Willensſphäre erſchien, ſo iſt auch: Darſtellungsmotiv, Stimmung, d. h. Adäquatheit eines ſinnlich Gegebenen mit gewiſſen Gefühlserregungen, Illuſion des dargeſtellten Raumes und Materials, ſie alle niemals Selbſtzweck, ſondern immer nur pſychiſche Aſſiſtenz zur Hervorbringung und lebendigen Durchſchwängerung mehrerwähnter Spur. Denn nur dieſe letztere allein bleibt ja von der Tätigkeit des Schöpfers zurück, als das reine, ſukzeſſiv herausgearbeitete Verhältnis ſeines Willens zu ſeiner Empfindung.

Der Künſtler verläßt „ſein Werk" als letztes Empfindungsbild „ſeiner" pſychiſchen Kette und überliefert es als erſtes Empfindungsglied mir, dem Beſchauer, deſſen Pſyche, der „Spur" folgend, eine zweite Kette ſchafft, die jener erſten ähneln kann, je nach Beſchaffenheit des dem Anfangsglied benachbarten und ihm ſukzeſſiv zugeordneten Gefühlsmäßigen. Die Empfindungsſpur iſt dabei aber nicht fremder „äußerer"

Anſtoß, ſondern ein durch die vorbereitende Tätigkeit des Künſtlers „mir" von vornherein Nähergerücktes.

Wir ſind hier an einem Punkte angelangt, wo am deutlichſten erhellt, wie die Theorie Innen-Außen recht eigentlich aus der Analyſe der bildenden Künſte hervorging. Bei der immer wiederkehrenden Frage, was den Empfindungsbildern zu Grunde liege, wurde ſchließlich das Körperliche [1]) als das Nichtichlichſte, von „uns" Unabhängigſte, notgedrungen mit dieſem transpſychiſchen „Reiz" identifiziert, einem Reiz, dem der bildende Künſtler ein pſychiſches Mäntelchen mehr oder weniger wärmend zwar umhängen kann, der aber ſein „kaltes", ſelbſtändiges Daſein „dahinter" weiterführt. Immer wieder ſpricht die Aeſthetik vom „Stoff als dem gleichgültigen Träger" und „Vehikel der Form" [2]), vom Marmorblock als einem „Stück Außenwelt, von dem man die Form eines Helden ablöſen" müſſe [3]), als einem „An-ſich-nichts", das erſt durch den „Inhalt" Sinn bekomme [4]). Phyſiologiſch wird eben das Kunſtwerk wie eine Vielheit in der transpſychiſchen Welt des „Drüben" befindlicher Reizmaſſen betrachtet, als ſenſoriſch Beſtimmtes und Gegebenes, das zu ſeiner Vertiefung des „Reproduktiven" [5]) bedarf.

Für uns beginnt nun der „Reiz" erſt mit einem Pſychiſchen, einer Empfindung, alſo vor allen Dingen

[1]) Es iſt nichts gewonnen, wenn ich das Körperliche dabei Bewegung oder Energieſtrom nenne, es bleibt ein von der Pſyche Unabhängiges, ja ihr Ueberlegenes, weil ſie Hervorbringendes.

[2]) Siebeck (Weſen der äſth. Anſchauung).

[3]) Volkelt (äſth. Zeitfragen, 1898).

[4]) Lipps (Form d. äſth. Apperzeption).

[5]) K. Groos (d. äſth. Genuß).

nicht mit einem Vorgefundenen, ſondern mit einem von der Pſyche geſchaffenen Gegen-über (ſ. S. 9, 16, 31); wir ſahen, daß auch das Körperlichſte, ſoll es überhaupt exiſtieren, zugleich ein Pſychiſches, etwa ein Empfindungskomplex, ſein muß (S. 10), allerdings derjenige, den wir ins weiteſt von „uns" entfernte Nicht-ichgebiet verlegen. Das „verkörperte" Kunſtwerk iſt als Empfindungskomplex alſo in erſter Linie ein Pſychiſches, ſodann aber von vornherein ein ſolches von beſonderer Art, da es uns nämlich, als vom Künſtler zu einem Eigendaſein Erwecktes, den Einbezug „in unſere Ichheit" leichter macht als andere „körperliche Ob-jekte". Die pſychiſchen Zuſammenhänge Schöpfer-Beſchauer können wir alſo nochmals pſychologiſch dahin formulieren: Der Künſtler verläßt den Empfindungskomplex „Kunſtwerk" als das einen beſtimmten Punkt ſeines Nicht-ichs Bezeichnende; der Beſchauer nimmt den Reiz „Kunſtwerk" als ein in ähnlicher Diſtanz [1]) von ſeinem Gefühls-Ich Befindliches auf. Sowohl das vom Künſtler „Entlaſſene" wie das vom Beſchauer „Aufgenommene", iſt alſo immer ein differenziertes, gegen-ſtändliches Pſychiſches.

Der Innen-Außen-Theorie aber mußte das Körperliche, der Stoff, als ein vermeintlich auch „draußen" und „drüben" außerhalb der Pſyche Beſtehendes und als ſolches der „ſubjektiven" künſtleriſchen Ideenwelt an ſich Gleichgültiges, ja (weil eben im Grunde antipſychiſch) Feindliches und Rohes erſcheinen, welches durch die „Idee" erſt bezwungen ward. Was dem

[1]) Diſtanz nämlich im pſychiſchen „Raum", deſſen Mittelpunkt das Gefühls-Ich bildet.

Stoff an Ideellem anhaftet, wurde ihm, dieſer Auffaſſung zufolge, vom Künſtler aufgedrungen, ein unbefriedigender Reſt ſeiner urſprünglichen „Roheit" wird dabei immer zurückbleiben, das realiſierte Kunſtwerk iſt alſo ſchließlich doch nur ein Detrectativum, ein Abklatſch der „Uridee" des Künſtlers. Der Prozeß wäre ſo: Erlebnis der Idee im Künſtler — Bannen in den Stoff — Aſſoziative Reproduktion der Idee im Beſchauer.

Dieſer Oktroyierungstheorie gegenüber halten wir am äſthetiſchen Grundgeſetz, dem Prinzip der Freiheit feſt. Nicht dies iſt ja der Tatbeſtand, daß der Künſtler den Stoff dazu bewegt, ſeiner „Idee", ſeinem „Eigenſten" zu dienen, es „darzuſtellen", ſondern an Hand des Objektiven, d. h. der Welt der „Mittel", arbeitet ſich diejenige des konkret Aeſthetiſchen erſt heraus; der Künſtler lauſcht dem Stoff und ſeiner eigenartigen Sprache und macht ihn aus einem praktiſch Beherrſchten zu einem frei ſein Weſen Auswirkenden. Es iſt falſch zu ſagen, daß eine Idee am Stoff „zur Erſcheinung" komme, ebenſo falſch überhaupt von einer „Idee" zu handeln, da dieſer Begriff immer auf ein Inneres, bloß-Seeliſches ſchließen läßt. Beim Kunſtſchaffen handelt es ſich aber ja gerade nicht um Tiefinnerliches, ſondern um die enorme Fähigkeit, das „Innere" am „Aeußern" zu meſſen; des Künſtlers „Ideen" ſind nicht außer und vor der Materialswelt (Empfindung von Körperlich-Objektivem), ſondern durch ſie und in ihr.

Man kann bei der Marmorbüſte den Marmor weder als gleichgültiges Stück Außenwelt, noch als

ein äſthetiſch An-ſich-nichts bezeichnen, da er eben faktiſch im äſthetiſchen Akt aufhört, als Nicht-ich ein fremdes Daſein zu führen, anderſeits aber doch ſeine volle empfindungsqualitative Eigenart als Gegen-über beſitzt. Das Strukturelle, die Eigenſchaften des Harten und Kernigen, das eigentümliche Flimmern der Bruchflächen, dies alles iſt in völliger Kraft und Eigentümlichkeit da, jedoch nicht mehr als „dingliche" Beſtimmtheit des Marmors, eines Gegen-ſtandes, gegen den anzurennen „ich mich" hüte oder an deſſen urſprünglichen Platz in den Brüchen von Carrara ich denke, ſondern es ſind Eigenſchaften geworden, die in den frei äſthetiſchen Kompromiß zwiſchen Subjekt und Objekt einbezogen wurden. In dem Moment, wo ich die Statue äſthetiſch auffaſſe, iſt eben der Marmor als „Ding", d. h. praktiſch in meiner Pſyche nicht vorhanden. Der Umſtand, daß im nächſten Moment und immer wieder mein praktiſches Bewußtſein ihn erſtarren laſſen kann (ſ. S. 11 u. 25—28), brachte jene „pſycho-phyſiſchen" Aeſthetiker zur Anſicht, daß er als „Stück Außenwelt" da ſei, ob „ich mich" nun äſthetiſch zu ihm verhalte oder nicht.

In der Lehre von der künſtleriſchen Konzeption und „inneren Durchführung" wird nun wohl von der neueren Aeſthetik die grundlegende Wichtigkeit der „Antizipation" des „konkreten Wahrnehmungsſcheines", d. h. die Forderung betont, daß in der Pſyche des konzipierenden Künſtlers eine lebhafte Vorſtellung vom ſinnlichen Eindruck des zu Schaffenden, ſowie eine Vorwegnahme der techniſchen Mittel und des Tuns, durch welches dieſer Eindruck zuſtande

kommen ſoll, vorhanden ſein müſſe [1]). Die Konzeption iſt hiemit wohl eine mehr oder minder gelungene Konzeſſion des „Innern" ans „Aeußere", aber die Realiſation wird dann eben doch nur zu einem, wenn auch bewußten „Beherrſchen" des Aeußern (Stoff) durch das Innere (Idee). Da für uns nun das bei der künſtleriſchen Tat Wichtige nicht das Streben durch beſtimmte Mittel zu beſtimmtem Erfolg, ſondern eine ſukzeſſive gegenſeitige Beeinfluſſung von Entſtehenden und Tun ſelbſt, d. h. das freie Verhältnis von Wille und Empfindung wurde, ſo muß auch bei der Konzeption dies Verhältnis die Hauptrolle ſpielen; es werden weder die Mittel antizipiert, noch der Erfolg, ſondern auch hier ſchon das Verhältnis der Beiden. Natürlich wird dieſer vorweggenommene Bezug ein mehr oder minder unklarer bleiben, erſt im Schöpfungsakt ſelbſt vollendet ſich der freie Kompromiß zwiſchen Subjekt und Objekt.

II. Das gebundene Kunſtwerk und der Zeitſtil.

Das freie bildende Kunſtſchaffen mußte nach einem Anſtoß zur Betätigung, zur freien „zweckloſen" Auseinanderſetzung mit dem Stoff ſuchen; die Darſtellung wurde ihm Motivierung des „Wühlens in der Welt des Materialen" [2]). Dabei iſt nun die Tatſache zu be-

[1]) E. v. Hartmann, Aeſthetik II, S. 554; Fr. Th. Viſcher, Aeſthetik III, S. 5—18.

[2]) F. Th. Viſcher.

achten, daß der „darstellende Künstler" sich an das „Darstellen" freiwillig bindet. Somit ist man berechtigt, das Problem aufzuwerfen, ob nicht jegliche Tätigkeit des Menschen am sichtbaren Objekt, wofern sie sich nur in freie, spielende Beziehung zu ihrem „Motiv" setzt, zu ästhetischen Werten führen könne.

Von jeher hat sich die Aesthetik gegen jegliche „äußere" Zweckbestimmung als etwas der Kunst Feindliches gestemmt, darum war ihr auch die Architektur (Tektonik), die einerseits von den „an-sich außerästhetischen" Zwecken des Wohnens abhängt, anderseits aber doch wiederum schwer aus dem Gebiet der „hohen" Kunst auszuweisen ist, von jeher ein Schreckenskind, das sie schlecht unterzubringen wußte. Auf keinem Gebiet hat wohl die „Ausdruckstheorie" mehr geschadet, wie auf diesem. Indem wie früher Stoff und Form, hier Zweck und Freiheit als ursprünglich gegensätzliche Elemente angesehen werden, dreht sich der Streit um die Möglichkeit, wie das auf Zweckmäßigkeit gerichtete menschliche Bauen zu einer künstlerischen Tat werden, wie ihm der Schöpfer seinen Stempel aufdrücken könne. Schelling verlangte vom Baukünstler, daß er die Architektur zur Parodie ihrer selbst und dadurch zu einer schönen Kunst mache [1]); Schopenhauer meint, die „Schönheitsidee" müsse sich im Schöpfergeist durchringen trotz Gebundenseins an äußere Zwecke; durch „geschickte Anpassung" werde die Architektur aus einem „bloß Nützlichen" zu einem „Schönen" [2]). Hegel geht mehr ins Ob-jektive, er will, daß der Zweck „durch

[1]) Sämtl. Werke I. Abtlg., B. V, S. 578—81.
[2]) Welt als Wille u. Vorstellung I, § 43.

alle Formen klar hindurchſcheine“ [1]); Fechner ſchreitet weiter zu einem Formalismus der „im Anblicke des Objekts aſſoziativ erweckten Zweckmäßigkeitsvorſtellung [2]); Eduard von Hartmann endlich gelangt zu einer Art Intellektualismus, indem er betont, daß die Schönheit des Nutzdings doch letzten Endes nur im „Durchſchauen“ ſeiner Zweckdienlichkeit ganz gewürdigt werden könne [3]).

Alle dieſe Aeſthetiker bemühen ſich, den Zweckmäßigkeitsfaktor [4]) ins Aeſthetiſche einzubeziehen. Auf den Grund des Problems gelangen ſie nun wohl darum nicht, weil ihre Unterſuchungen immer vom Objekt als Endreſultat, als fertigem Produkt der Schöpfung ausgehen und den Schöpfungsakt ſelbſt nur unter Perſpektive eben dieſes ſeines Endreſultates betrachten.

Die Hauptfrage iſt aber auch hier offenbar nicht die, ob das Objekt in all ſeinen Teilen zweckentſprechend iſt, auch nicht ob es alſo „erſcheint“, ſondern ob während ſeines Entſtehens das Prinzip des Nützlichen aus einem Zwang zur ſukzeſſiv frei die Tätigkeit beſtimmenden Motivation und damit Grundlage jener von uns beim Kunſtwerk verlangten äſthetiſchen „Spur“ wurde.

---

[1]) Aeſth. Vorleſungen II, S. 308.

[2]) Vorſchule d. Aeſth., S. 204.

[3]) Aeſthetik II, S. 137.

[4]) Es iſt ſtrikte zu beachten, daß das, was die Aeſthetiker hier etwa über „mathematiſche, dynamiſche und funktionelle“ Schönheit vorbringen, nicht ins Kapitel „Kunſtwerk“ gehört, da dies letztere immer als „Spur“ von Menſchentätigkeit, nicht als „ſchöner Tatbeſtand“ aufzufaſſen iſt. Jeder Organismus beſitzt ja funktionelle Schönheit, jedes anorganiſche Naturobjekt beſitzt ſtatiſche oder maſſenrhythmiſche Schönheit; darum ſind ſie aber noch kein „Kunſtwerk“.

In jeglicher menſchlichen Tätigkeit, nicht nur in der frei-künſtleriſchen gibt es eben Klarheit oder Unklarheit der Kompromiſſe. Jeder Menſch, der ſich am Sichtbaren, d. h. an der Körperwelt umgeſtaltend betätigt, lernt jene von uns betonten eigenartigen Beziehungen der Sehbilder und ihrer Veränderung, durch das Tun hindurch, kennen. Iſt nun die Erzielung eines Zweckmäßigen Motiv zur Betätigung und urſprünglich vorweggenommenes einziges Ziel, ſo kann doch die Betätigung und Hervorbringung ſelbſt bald auf „ſpielende" Zuſammenhänge führen, zwiſchen Ziel: „zweckmäßiger Gegen-ſtand" und Tätigkeit ſelbſt; nicht inſofern wiederum allein, als dieſe bloß zum Endziel führt, ſondern als ſie im „gierloſen" Hinblick auf dasſelbe ſich ſtändig ſelbſt frei motiviert. Wie der Nachahmungs- und Darſtellungstrieb den freien Künſtler erſt mit ſeiner Materialswelt in freien Bezug ſetzte, ſo kann jede, auf Hervorbringung eines Nützlichen hinzielende Tätigkeit eine „Spielſeite" erhalten, ſobald die Zweckſetzung ſukzeſſive frei beſtimmendes Motiv wird.

Die Forderung, einen Tiſch zu erſtellen, führt den Handwerker zunächſt praktiſch dazu, ſein Material und Werkzeug nach ihrer Eigenart kennen zu lernen. Der ſpätere Anblick eines gutgefügten Möbels iſt ihm aber bald ſchon nicht mehr allein ein „praktiſcher" Genuß, wobei er etwa die „Güte der Arbeit" ſchätzt, ſich Tüchtigkeit und Brauchbarkeit des Betrachteten „vorſtellend", ſondern auch ein äſthetiſcher, da er die intimen Zuſammenhänge kennen und erleben lernte, die zwiſchen dem Beſchäftigen mit Holz und Werkzeug

und dem jeweiligen Gesichtseindruck bestehen. So hat er sich und mit ihm tausende der scheinbar nüchternst praktischen Menschen, eine kleine, speziale ästhetische Genußwelt aufgebaut, zugleich eine Quelle seiner Arbeitsfreude. Die „Spur" der klaren Kompromisse (Wille und Empfindung) ist ihm, dem „Spezialisten", nun natürlich leichter leserlich [1]), als dem Laien. Trotzdem erzählt jenes Möbel auch letzterem, wenn er feinfühlig in seine Sichtbarkeit sich vertieft, die klare Geschichte seiner Entstehung; denn, und hierin liegt ja das Wunderbare, die „Spur" ist ein restlos in die Erscheinung Tretendes.

Wohl betonte die Aesthetik von jeher, daß jedes Nutzding „aus dem Zweck heraus" entstehen müsse, um „schön" zu sein; aber indem sie die Tätigkeit nur auf Qualitatives am Erfolg, am fertigen Produkt hinzielen ließ, mußte sie an demselben natürlich auch analytisch das Zweckprinzip als ein sichtbar Veranschaulichtes, als eine „Form" nachweisen können. In Wahrheit liegt aber eben die „organische" Entstehung im Erfolg implicite drinnen und es nützt dem „gebundenen" Künstler gar nichts, sich den Kopf darüber zu zerbrechen, welche „Form" etwa den Zweck des Herzustellenden am besten „veranschaulichen" oder „erraten lassen" würde, wenn ihm nicht der Einheitsbezug von Zweck, Technik und Material, als Prinzip der Freiheit in der Notwendigkeit, in Fleisch und Blut übergegangen ist.

---

[1]) Aus dieser Tatsache hat man vielfach den falschen Schluß gezogen, als sei nur der „Fachmann" voller Genußfähigkeit teilhaftig.

Konſequenterweiſe müſſen wir ſagen, daß in der Welt ſichtbar gewordener, auf Erzeugung irgend eines Nützlichen hinzielender Tätigkeit, äſthetiſche Werte mehr auf geſund praktiſche Weiſe, im freien Kompromiß zuſtande kommen, als durch intenſiv künſtleriſche Intentionen. Schon das durch klare Auseinanderſetzung der Menſchenhand, den ihr zu Gebot ſtehenden Mitteln und dem die Tätigkeit motivierenden Zweck Entſtandene, muß einem ſpätern äſthetiſchen Auffaſſen förderlich ſein. Nicht das Vernachläſſigen der äſthetiſchen Wirkung bei einer auf Praktiſches gerichteten Produktivität, ſondern vielmehr geradezu deren falſche Beeinfluſſung durch äſthetiſche Rückſichten, bringt oft Unklarheiten in den Tätigkeitsverlauf ſelbſt und damit den Keim zu äſthetiſchen Konflikten. Ein durch diffuſe menſchliche Willensbetätigung in die Objektswelt erſt Hineingetragenes, entſtanden dieſelben etwa in der Sphäre des Sichtbaren durch eine mißverſtandene Verbindung der im Objekt verkörperten Sehgruppen mit den beim Akte der Tätigkeit in der Pſyche des Tätigen vorhandenen, zu eben dieſen Sehgruppen in Beziehung ſtehenden Vorſtellungsgruppen (ſ. S. 38).

Jede vorweg angeſtrebte „Form" iſt Stilform, denn ſie wächſt nicht aus der Tätigkeit als ſolcher heraus, ſondern beſtimmt dieſelbe von vornherein. Alle Produkte einer Zeit enthalten ſolche „Stilformen", ſelbſt diejenigen nackt zweckſichſter Beſtimmung[1]). Vorhandenes wirkt formell auf Neuentſtehendes, dieſes erhält aber durch den inzwiſchen fortgeſchrittenen tech-

[1]) Dies Herkömmliche der Stilform erſtreckt ſich bis auf Maſchinenteile.

niſchen Prozeß ſein völlig eigenes Gepräge; nur die „Form" wird ja „nachgeahmt", nie auch zugleich ihr techniſches Entſtehen. In der zeitmäßigen Materialbehandlung herkömmlicher Formen ruht das Rätſel des Zeitſtils.

Wir ſind gewohnt, in unſerer ſichtbar-kulturellen Umgebung tauſenderlei Aehnlichem zu begegnen, ohne Bewußtſein der Tatſache, daß dieſe Typik die Orientierung erſt ermöglicht, daß wir uns an Aehnlichem gleichſam „forthaſpeln". Die Menſchen tragen durch ähnlich konſtruierte Webſtühle Gewobenes auf dem Leib, ihre Wohnſtätten haben eine herkömmliche Einteilung, Formgebung, Materialbehandlung, ſind durch traditionelle Werktätigkeit mit Hilfe ebenſolchen Werkzeuges erſtellt. Die daraus erwachſende typiſche Wiederkehr ähnlicher Eindrücke bewahrt den rezeptiven ſeeliſchen Organismus davor, von ihnen erdrückt zu werden, indem er über vielem als einem Gewohnten und Selbſtverſtändlichen, zur Tagesordnung übergehen kann.

Je reicher eine Zeit an Mitteln techniſcher Naturbeherrſchung, deſto komplizierter und konfliktthaltiger ihr äſthetiſches Milieu. Die Nachahmung ſpielt da eine beſonders große Rolle; vorhandene „Formen" werden mit raffinierteſt techniſchem Apparat „kopiert". Die Maſchine tendiert auf Hervorbringung des Typiſchen, der Maſſe. In dieſer ihrer Eigenſchaft müßte das freie und damit äſthetiſche Prinzip geſucht werden; ſtatt deſſen tritt eine andere Haupteigenſchaft, die Allmacht, das Alleskönnen in den Vordergrund; ſie wird dazu benützt, ihre eigene Natur zu verläugnen und

zu bemänteln, man läßt ſie etwa „täuſchend" ein Ornament „kopieren", deſſen Original und Vorbild durch Menſchenhand mit einigen einfachen Meſſerſchnitten zuſtande kam. Ein Bauernhaus, das als der klarſte Kompromiß zwiſchen den Bedingungen des bäuerlichen Wohnens, der vorhandenen einfachen Mittel, ein Organismus, ein Stück Natur geworden, mit der landſchaftlichen Umgebung und mit ſeinen Bewohnern innig zuſammenwuchs, würde, der Marotte eines müßigen „Verehrers des Primitiven" zuliebe, mit der raffinierteſten Technik kopiert, als ein komplizierter äſthetiſcher Konflikt erſcheinen; der Aeſthet müßte aus jeder Einzelheit die Künſtlichkeit der Motive, die das Ganze „entſtehen" ließen, „herauswittern".

Letzten Endes ſind es alſo nicht die „Formen", ſondern ihre eigentümliche techniſche Verarbeitung und Komplikation, welche den Stil der Zeit gleichſam „ausſtrahlen" läßt. Kein Produkt kann ſeiner Zeit entfliehen, jeder Mauerreſt, jedes Möbelſtück, jedes Staubwinkelchen atmet Zeitgeiſt, erzählt Zeitgeſchichte demjenigen, der ſeiner Sprache zu lauſchen verſteht. Dieſe wunderbare Tatſache hat wie geſagt keinen „formalen", ſondern nur einen pſychologiſchen Grund, nämlich den, daß jede Zeit ihre eigentümlichen Kompromiſſe mit der Objektswelt abſchließt.

Wie der werdende Dichter ſich auswirkt in untrennbarer Verſchmelzung von Anſchaulichem, aus dem ihn umgebenden Zeitgeiſt Genährten mit ſeiner Mutterſprache, ſo ſchafft der bildende Künſtler ſein „Zeitbild" in der überlieferten Marmor- und Farbenſprache. Immer aber iſt es das Ueberlieferte, was ihn zum